CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

670

abril 2006

DOSSIER
Hispanoamérica: ciudad y literatura

Juan Gabriel Vázquez
Lecturas anglosajonas del *Quijote*

Adolfo Sotelo Vázquez
Pla, Segarra y Pardo Bazán

Reina Roffé
Entrevista con Juan José Sebreli

Cartas de La Habana, Argentina y Alemania

El Premio María Teresa León de teatro latinoamericano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

670 ÍNDICE

DOSSIER
Hispanoamérica: ciudad y literatura

PUNTOS DE VISTA

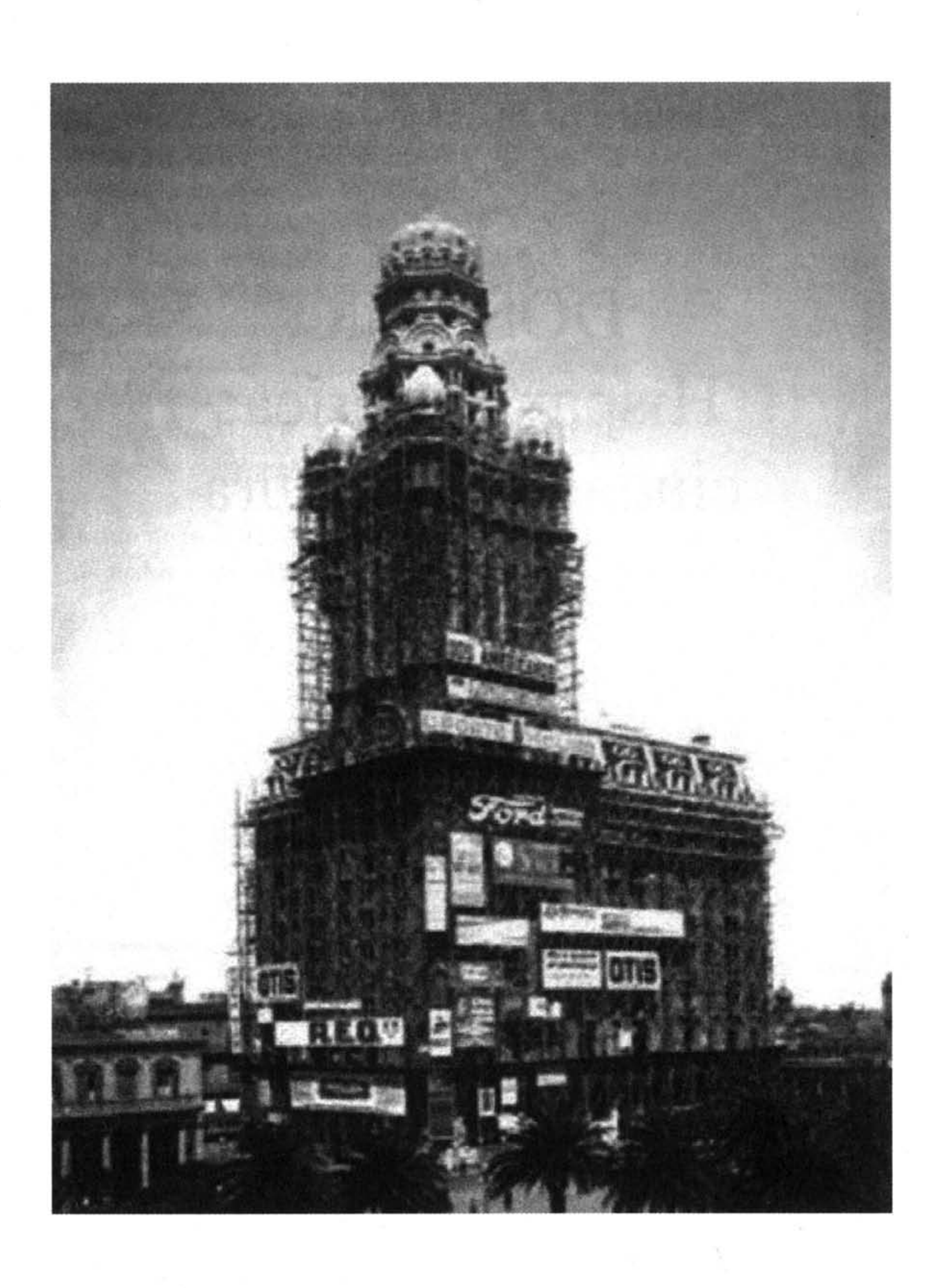
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Las fotografías de Santiago de Chile se deben a Hernán Neira.

DOSSIER
Hispanoamérica: ciudad y literatura

Coordinador:
Fernando Aínsa



Palacio Salvo-Montevideo

Caracas imaginada

Víctor Bravo

El llamado

Terminada la Guerra de Independencia, a partir de 1830, los pueblos latinoamericanos, atendiendo a los llamados de Bello y Sarmiento, se proponen con intensidad la tarea de constituir sus naciones –de constituirse, según la expresión de Anderson (1993), como «comunidades imaginadas»–; y esa constitución pasa también por el imaginario de ciudad, centro y punto de intersección de esas nuevas realidades espaciales y espirituales. Así, por ejemplo, desde Buenos Aires irradiará un imaginario de nación, con una inflexión urbana que tendrá en la milonga y el tango, y posteriormente en novelas como *Adán Buenosayres* (1949), de Leopoldo Marechal, una poderosa expresión; así, por ejemplo, desde México, fundada sobre las ruinas palpitantes del poderío arquitectónico de Tenoctitlán, el país se organiza y resiste los embates de su temprana revolución de 1910, hasta trazar imaginarios urbanos en obras como *La región más transparente* (1962), de Carlos Fuentes.

El llamado de Bello a la reconstrucción, desplegada por ejemplo en la «Silva a la agricultura en la Zona Tórrida» (1826), es atendido menos por Venezuela que se sumerge en la desgarradora «Guerra Federal» (1859-1863). Si bien hay intentos de configuración territorial en los tres largos periodos del «Gusmancismo» (Septenio: 1870-1877; Quinquenio: 1879-1884; Aclamación: 1886-1888), tal configuración, de manera sin duda contradictoria e imperfecta no se alcanzará sino en el «Gomecismo» (1908-1935), con la característica de que la nación así imaginada no pasa por la representación de la ciudad sino la del campo: el dictador gobernará desde Maracay, a distancia de Caracas, concibe al país como una gran hacienda y, consecuentemente, los símbolos que identificarán al país serán el hombre a caballo, el vestido y la música del llano.

La primera Venezuela, esa que se desprende del gomecismo, es una nación campesina donde la ciudad no tiene mucha importancia como configuración simbólica. Cuando Rómulo Gallegos (1884-1969) se

propone en sus novelas crear un imaginario de país, lo hace atendiendo a la impronta llanera o campesina, a la fuerza de la naturaleza: así en *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro (1934)*, así en *Canaima* (1935) como en *Sobre la misma tierra* (1943).

Gravitación de la ciudad

La ciudad venezolana, la primera de ellas, Caracas, tardará en aparecer como uno de los centros del imaginario de país; y, por lo tanto, en su literatura.

A la muerte de Gómez, en 1930, el país da un giro: fuerzas represadas se expanden en un proceso de transformación que finalmente desplazará el énfasis hacia la ciudad. Este proceso es lento: entre la muerte de Gómez y el lapso 1952-1958, cuando otro dictador, Marcos Pérez Jiménez se hace del poder, a la par de una creciente ola represiva y de confiscación de libertades, se da inicio realmente a la configuración urbana del país, haciendo sobre todo de Caracas –por medio de grandes arterias viales, grandes complejos aéreos de avenidas como «el pulpo» y «la araña», y grandes edificios– una ciudad que se precipitaba, de manera afiebrada y contradictoria, hacia la modernidad. Si Gómez fue un dictador «agrario», Pérez Jiménez lo será «urbano».

La valoración de la obra pictórica de Manuel Cabré (l890-1984), quien pintará la ciudad en contraste permanente con el Ávila, la irrupción universalista de la obra de Jesús Soto (1923-2004), el diseño arquitectónico de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), la música urbana y de canto a la ciudad de un Billo Frómeta (1923-1999), entre otras muchas manifestaciones, confluyen en la configuración de un imaginario urbano que caracterizó la época.

La irrupción de la democracia, a partir de 1959, fue también el inicio de grandes desplazamientos de masas humanas del campo a la ciudad que, continuando de manera contradictoria su crecimiento arquitectónico, empieza a configurar lo que caracterizará las grandes urbes del Tercer Mundo: los cinturones de miseria, ranchos o favelas, que desgarrarán la estética de la ciudad –Salazar Bondy hablará en este sentido, desde el Perú, de «Lima la horrible»– y le pondrán la marca de lo más atrasado conviviendo con el fragor de lo más universalista. La indigencia y el esplendor, la costumbre rural sobreviviendo en franjas periféricas, mientras en zonas determinadas, edificios ultramodernos en tecnología y en comunicación de punta con el mundo.

El libro de Celeste Olalquiaga, *Megalópolis* (1993), refleja con crudeza esa violenta heterogeneidad de la ciudad de Caracas que la autora califica de postmoderna.

El manejo político de inconmensurables presupuestos, generados por la industria petrolera, con la simultánea y creciente pobreza de la población, genera los contrastes más impresionantes en la Caracas de hoy: grandes bulevares tomados por el comercio informal o buhonerismo; suciedad; violencia; y rutas de esplendor y riqueza, donde ricos de larga data ceden el lugar a nuevos ricos, amparados, éstos, por los «nuevos ideales» del gobierno y con una cínica práctica de la ostentación y la discrecionalidad que se hace cotidiana.

En *Doña Bárbara*, novela venezolana emblemática, Caracas, lugar de donde viene el héroe civilizador, es una referencia, aunque puramente modélica, pues contiene el valor civilizatorio, valor positivo de la novela, en contraste con el campo, lugar de las representaciones del espacio ingobernable.

Hasta la aparición de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) y *La misa de Arlequín* (1962), de Guillermo Meneses (1911-1978), la ciudad de Caracas, la contradictoria capital postmoderna, no había sido representada cabalmente en la literatura, si dejamos de mencionar novelas como *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) o *Política feminista* (1913), de José Rafael Pocaterra (1989-1955), donde la ciudad empieza a gravitar, pero sobre todo en *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra (1895-1936), antecedente sin duda de las representaciones narrativas de la ciudad de las primeras décadas del siglo XX en el país, donde la ciudad, en contraste con París, es una comunidad provinciana de prejuicios y vigilancia moral.

La ciudad del laberinto y el extravío, donde desconocidos destinos se cruzan, aparecerá en las novelas mencionadas de Meneses. Una mitología de la ciudad empieza a configurarse: mitología que la acerca a lo infernal, a lo oscuro, a lo áspero, a la fealdad. Esa configuración será resignificada en la narrativa de Adriano González León (1931) y, sobre todo, en Salvador Garmendia (1928-2001).

Ciudad y cuerpo grotesco

En *Asfalto-infierno* (1956) y, sobre todo en *País portátil* (1967), de González León, la ciudad es un cuerpo grotesco, un presente de excre-

cencias, violencia y situaciones límite, que contrasta con lo idílico campesino, tal como ocurre en *País portátil,* en el contraste entre el horizonte objetivo de la ciudad, sumergido en la violencia y en el espesor grotesco; y la ensoñación de un tiempo anterior y puro.

La ciudad como gran cuerpo grotesco alcanza sin embargo sus más extremas representaciones en el amplio *corpus* novelístico de Salvador Garmendia. *Los pequeños seres* (1959), su primera novela, reescribe la trayectoria del Sr. Bloom, en *Ulises* (1922), de James Joyce, novela fundadora de una dimensión urbana, donde novela y ciudad alcanzan intensas correspondencias (en el mismo sentido en el que Psuí Pën, en «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941), de Jorge Luis Borges, identifica novela y laberinto). El deambular de Mateo Martán, en la novela de Garmendia, reescribe el deambular del Sr. Bloom; y las posteriores novelas de Garmendia, *Los habitantes* (1961) o *La mala hora* (1968), *Día de ceniza* (1963) o *Los pies de barro* (1973), perfilan la representación grotesca de la ciudad y sus correspondencias con la condición y el destino de los personajes.

Cuerpo grotesco y ciudad: quizás podría escribirse una historia de Occidente que sea a la vez la historia del horror y la fascinación por el cuerpo. El cuerpo como lugar del pecado y la corrupción, de la mancha y la muerte, como lo innombrable que debe ser flagelado y, finalmente, olvidado, como un peso del que es necesario desprenderse, tal como lo señaló el imaginario de la Edad Media; el cuerpo que somos, en el mismo instante en que es otro, cómplice y materialización de la vida, universo y límite del existir, tal como se expresa en el imaginario de la modernidad. En la superficie y en la hendidura del cuerpo concurren los universos simbólicos de las culturas. Es posible de este modo reconstruir el mapa de una cultura por las huellas y jeroglíficos del imaginario de su corporeidad. Casa y horizonte, albergue y ciudad se afirman de manera recurrente como extensiones del cuerpo. Y el cuerpo como metáfora y síntesis del universo y de las más imprevisibles formas del afuera. El arte y la literatura de la modernidad, de Velázquez y Goya a Bacon, de Cervantes y Rabelais a Joyce y Beckett, nos han mostrado un desfiladero simbólico de la corporeidad: la angustia y la fragilidad del ser como herida corporal; la intrascendencia y la derrota del vivir como tumuración, mancha, mutilación; la debilidad y la orfandad como trazo, huella, abertura; el desencadenamiento humorístico de la desproporción y el hiperbolismo corporal. El cuerpo gravitando con un peso inaudito hacia sí mismo, en inescapable y fatal

socavamiento de sí. En esta red de correspondencias la ciudad, que es novela y laberinto, alcanza también la figuración del cuerpo donde formas de lo grotesco se multiplican.

La narrativa de Salvador Garmendia podría quizás pensarse como una inscripción en la corporeidad: gravitación y levitación de los cuerpos que se articulan como signos de esta escritura. Escritura también de la mirada, que baña incesantemente los cuerpos, desde la indiferencia, desde la ternura, desde el rencor; en un vértigo de metamorfosis que es el movimiento mismo de la subjetividad. Y la ciudad, que engulle a los personajes, se extiende como un cuerpo de aristas y emanaciones.

La escritura de Garmendia pondrá en evidencia, de manera obsesiva, como si ese fuese el centro de todos los enigmas y fatalidades, el cuerpo fragmentado, que nos estremece con sus signos de extrañeza e identidad, desde el fondo abominable del espejo; y el cuerpo de la abyección y el horror, que en Garmendia es cuerpo inmóvil, monumento impávido de su desmoronamiento. Quizás por ello, el primer acto de conciencia de Mateo Martán sea el de poner el cuerpo en movimiento, en una ciudad que será desde entonces, en la narrativa de Garmendia, también cuerpo carcomido y en ruinas.

Ciudad y laberinto

Una perspectiva distinta parece abrirse en las novelas de José Balza. Si bien en esta narrativa encontramos la representación de un espacio edénico, con referencia al Delta, lugar de origen del escritor, la ciudad, Caracas principalmente, más que representación grotesca será, en un sentido cercano a Borges, laberinto y enigma, y establece recurrentes correspondencias con la visión de lo femenino.

Ciudad y naturaleza se articulan bajo diversos matices y valores en la historia de la novela moderna: desde Rousseau y Chateaubriand, y por la floración del Nuevo Mundo, la naturaleza aparece en el texto moderno con los rasgos de plenitud y pureza; la novela de la ciudad tendrá, por su parte, una de sus inflexiones más importantes en el *Ulises*, de Joyce. Se visualiza así uno de los imaginarios de la modernidad: la naturaleza como el lugar paradisíaco, y la ciudad como tránsito infernal del ser. En América Latina, Asturias y José María Arguedas, de distinto modo, verán en la naturaleza indígena la pureza y la

creación, y, desde otra perspectiva, Carpentier inventará el personaje que viajará hacia el corazón mismo de la naturaleza, para encontrar allí una versión del Paraíso. De Sarmiento a Gallegos los términos se invertirán: la barbarie y la civilización se cargarán de los valores morales del mal y del bien. La naturaleza como lugar paradisíaco o como lugar de la barbarie: dos tradiciones que han fundado dos perspectivas estéticas.

La novelística de José Balza reactualizará de manera compleja esa sintaxis de dos mundos: desde *Marzo anterior* (1965) y *Largo* (1968) la ciudad es cuerpo palpitante por donde avanza la subjetividad. A partir de *Setecientas palmeras* (1974) la ciudad se abre con sus texturas y sus incongruencias y es a la vez la manifestación infernal de lo sórdido y el caos, y el laberinto de la multiplicación y lo fragmentario. Es el lugar desde donde se parte: el inicio de la huida; pero es el lugar también donde regresar. Como lo femenino, la ciudad es voz de atracción y rechazo. Frente a ella, la exuberancia del delta es el regreso a la infancia del ser, la vuelta hacia sí mismo, y hacia el centro de la creación. En *Setecientas palmeras* el regreso a las raíces esenciales de la naturaleza es el paradojal camino para que sea posible el discurso «universal» sobre Praxíteles; en *D* (1977), el delta, de manera explícita, a la par de su referencia geográfica, es metáfora de la escritura y del ser; en *Percusión* (1982), Harry representará el contradictorio puente entre los dos mundos; y en *Medianoche en video* (1988), es el mundo encantatorio de la ciudad misma, en la fascinación y la máscara de una fiesta en un barco, la que rozará el misterio de la naturaleza para intuir el poder de la flor de medianoche, la fuerza secreta de la creación. La estética de la modernidad que, desde Schelling y Novalis abre los vasos comunicantes de la naturaleza con la interioridad del ser y los procesos de la creación, es retomada en la narrativa de José Balza en una prodigiosa conjunción de creación y existencia vital: la naturaleza como una suerte de «grial» para la vida y para el arte. En esta poética de la naturaleza el río aparece como una de las figuras de más compleja significación: es la expresión misma de lo huidizo, que es rasgo esencial de los personajes. Es el camino de la fuga, pero también metáfora de la infancia y superficie de la escritura. Sobre esa moviente superficie se inscribe lo indescifrable, la memoria y la sabiduría, la intuición de la muerte, pero también la promesa del paraíso.

La reiteración de la figura del río con su compleja gama de significaciones, se inicia desde la primera novela, pero es sustituida en *Percusión* por la figura de la montaña, para colocarse de nuevo en el cen-

tro de las significaciones en *Medianoche en video.* El río es ruta para viajar hacia la inaccesible totalidad: el ser fragmentado buscará en la naturaleza la totalidad perdida. El ser múltiple, desgarrado por el brillo de los objetos y los acontecimientos que están allí para revelar incesantemente la ruptura, la inconexión, intentará primero, buscar ese orden en la ciudad, a través de caminos que culminarán en el fracaso; así por ejemplo, la amistad y lo amoroso que terminan en la traición o en la huida, o la heroicidad que, como en *Largo,* se niega en la muerte inútil de un compañero; segundo, intentará transitar del caos al orden, del tiempo múltiple a la cohesión de la memoria, de la temporalidad a la espacialidad, de la ciudad a la naturaleza. La ciudad es también el lugar de la fuerza abismal del erotismo, y la naturaleza el ritual contemplativo para la floración de la belleza.

Caracas hoy

La irrupción de los grupos de jóvenes poetas *Tráfico* y *Guaire,* en los años ochenta, va a significar el segundo gran deslinde en la cultura y poesía venezolanas: el primero lo representarán, a finales del cincuenta y década de los sesenta, *Sardio* y *Techo de la ballena,* quienes, negando el acartonamiento de una tradición, abren las compuertas de la expresión artística a la fuerza transgresiva de las vanguardias, a la búsqueda de cánones de modernidad, a la refllexividad estética, a la universalización. Poetas que llegan a la ciudad con los signos de la transgresión: los años ochenta se caracterizarán por una celebración estética de la ciudad, en una especie de confluencia de una generación, cantantes, pintores, directores de teatro, cineastas, que coinciden en expresar una ciudad extraña y profundamente íntima, violenta, áspera, hermosa: delta de senderos de lo cotidiano.

Tráfico, integrado por Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantín, Igor Barreto, Miguel Márquez, Rafael Castillo Zapata y Alberto Márquez; y *Guaire,* por Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Nelson Rivera, Armando Coll y Rafael Arráiz Lucca (luego se integrarían Alberto Barrera y Javier Lasarte), responden al aluvión estético que reciben del sesenta, y su respuesta es una suerte de antipoética: frente al esplendor de la metáforas vanguardistas o neovanguardistas, la poesía conversacional; frente a los grandes mitos del poeta y la poesía, el verso que nombra la humildad y la desnudez de lo cotidiano.

Si los poetas del sesenta eran «modernos» –practicaban una resistencia que en sus bordes troquelaba insurgencia política, transgresión estética e intensidad de la bohemia–, los poetas de *Tráfico* y *Guaire* han sido, podríamos decir, postmodernos: se asumen como la prolongación misma de la ciudad, y han aprendido a mover las teclas de la sociedad, de la cultura, incluso del mercado, para propiciar y difundir el hecho estético y cultural, y para defender las zonas ganadas por el humanismo.

En la primera década del siglo XXI Caracas agrava los signos contradictorios de cosmopolitismo y marginalidad, marcando en su geografía de violencia y abandono la agresión de cambios políticos radicales, la agudización de conflictos sociales y la paralización del desarrollo económico. La narrativa de Israel Centeno, de Ricardo Aguaje o de Armando José Sequera, entre los más jóvenes narradores, para quienes la ciudad es a la vez amante y enemiga, laberinto de pliegues en acecho y nuevas posibilidades de organizar la vida. Caracas horrible y hermosa a la vez. Lugar del que, permanentemente, se huye y se regresa. El imaginario poético y narrativo de Caracas es parcial, contradictorio, con rasgos de abandono y celebración. La ciudad de Caracas, en continua metamorfosis, parece contener en sí, como una novela totalizadora, todos los signos.

Bibliografía mínima

ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas* (1983). México. FCE. 1993.

BELLO, ANDRÉS: «Las repúblicas hispanoamericanas/Autonomía cultural de América» (1836), en: Leopoldo Zea (compilador), *Fuentes de la cultura hispanoamericana.* México, FCE, 1979, (T. I), pp. 185-194).

BOLÍVAR, SIMÓN: *Carta de Jamaica* (1815).

LEFEBVRE, HENRI: *La révolution urbaine.* París, Gallimard, 1970.

MARTÍ, JOSÉ: *Nuestra América* (1891).

OLARQUIAGA, CELESTE: *Magalópolis,* Caracas, Monte Ávila, 1993.

PÉREZ SCHAEL, MARÍA SOL: *Petróleo, cultura y poder en Venezuela,* Caracas, Monte Ávila, 1993.

SALAZAR BONDY, A.: *Lima la horrible,* México. Era, 1979.

SARMIENTO: *Conflicto y armonía de las razas en América* (1872).

La invención literaria de Montevideo

Fernando Aínsa

> Si la canoa os lleva rápidamente con el esfuerzo de sus seis remeros; si, de día, observáis por los caminos de aquellas hermosas quintas grupos de mujeres vestidas de amazonas y caballeros en traje de montar; si por la noche, a través de las ventanas abiertas que vierten sobre las calles torrentes de luz y de armonía, escucháis las notas de los pianos o los gemidos del arpa, los cantos alegres de las cuadrillas o melancólicas de las romanza, es que os encontráis en Montevideo, la virreina de este gran río de plata del cual Buenos Aires pretende ser la reina, y que desemboca en el Atlántico con una anchura de ochenta leguas[1].

Con esta pintoresca descripción, el escritor Alejandro Dumas enumera las notas más sobresalientes del Montevideo de 1850: la catedral, «Leviatán de ladrillo que parece navegar sobre el mar de casas», rojas y blancas, coronadas de azoteas y miradores; las quintas, «delicia y orgullo de los habitantes»; los saladeros, «amplias construcciones donde se sala la carne»; y, del otro lado de la bahía, el Cerro con su fortaleza y su faro. Montevideo surge así de las páginas de una novela, *Montevideo o la nueva Troya,* entre briznas de realidad y descripciones fantasiosas, con una deliberada voluntad de identificar los signos más emblemáticos de su toponomia. Lo resume el propio Dumas, cuando afirma: «Montevideo no es sólo una ciudad, es un símbolo»[2].

Sin embargo, el autor de *Los tres mosqueteros,* no estuvo nunca en Montevideo. Escribió su novela por encargo, siguiendo el esbozo que le entregó el general Melchor Pacheco y Obes, polifacético hombre de acción y de letras uruguayo. Pacheco había buscado en Francia apoyo diplomático, logístico y propagandístico a la causa de la Defensa de Montevideo, sitiada desde 1843 por las tropas de Manuel Oribe, aliado con Juan Manuel de Rosas en la Argentina en el marco de la llama-

[1] *Alejandro Dumas,* Montevideo o la nueva Troya, *Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1961, p. 37. El original francés publicado por* Le Patriote Français *en 1850 y la primera traducción al español en 1893 se titulan* Montevideo o una nueva Troya.

[2] *Alejandro Dumas, o.c., p. 150.*

da Guerra Grande (1841–1850). Gracias a la firma de Alejandro Dumas[3], a la sazón escritor famoso, en una novela que tuviera por escenario Montevideo, Pacheco pretendía llamar la atención internacional sobre lo que sucedía en el remoto confín atlántico. La «nueva Troya» se transformaría así en ejemplo de resistencia y en clave de la estrategia de las grandes potencias de la época –Inglaterra y Francia– rivalizando por el control del Río de la Plata.

Montevideo es literalmente «inventada» por Dumas y esta invención marca desde entonces la relación de la capital del Uruguay con la literatura, hasta el punto de convertirla en referente existencial de imprecisos rasgos geográficos, aunque de significaciones culturales buscadas con empeño. Así, Carlos Maggi titula *La invención de Montevideo* (1968) su ensayo sobre los orígenes y la fundación de la ciudad, escrito según las reglas de lo que llama el *veridimágico,* nuevo quehacer histórico-fabulístico cuyas reglas son «no decir nunca toda la verdad, ni únicamente la verdad; y hacer que el todo resulte asombroso y sin embargo verídico», porque «cada vez que un testigo jura decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, está mintiendo»[4].

Por ello, aunque el escritor argentino Rodolfo Rabanal reconozca en Montevideo «rincones de Génova, de Barcelona o de Lisboa»; y otros vean retazos de Gijón o de La Habana en la costa montevideana; la imagen de la ciudad que refleja la literatura tiene siempre ribetes de la propia literatura a ella referida. En ella sigue presente la figura del propio Alejandro Dumas en la poesía de Jorge Arbeleche[5]; regresa a su ciudad natal Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, rememorando: «Mi ciudad, mi Montevideo, mi putita...» en un relato de Juan Carlos Mondragón[6]; la sombra tutelar de los dos Jules –Laforgue y Supervielle– está presente en la poesía de Enrique Fierro, quien, en otro poema, recuerda el celebrado pasaje de Pablo Neruda por la «tacita del Plata», referentes culturales aludidos en el «otro» Montevideo que «inventa» Ida Vitale en su *Léxico de afinidades*. Incluso aparece en las vagas

[3] *Numerosos investigadores se han abocado al tema de saber hasta dónde Alejandro Dumas, acostumbrado a trabajar con asistentes y colaboradores de los que formaba parte su propio hijo en la llamada «factoría Dumas», escribió totalmente la novela, cuyo esquema o primera versión le habría sido suministrada por el propio Pacheco.*

[4] *Carlos Maggi,* La invención de Montevideo, *Montevideo, Alfa, 1968, p. 5.*

[5] *Jorge Arbeleche, «Monte vide eu»,* Para hacer una pradera, *Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2000, p. 11.*

[6] *Juan Carlos Mondragón, en «Montevideo en video Ducasse» (*Aperturas, miniatura, finales, *1985) imagina un retorno a su ciudad natal del autor de* Los cantos de Maldoror.

referencias de un viaje a Montevideo que flotan en los versos del «canto órfico» del italiano Dino Campana[7].

Todos ellos –de un modo u otro– intentan dar respuesta al burlón desafío de Juan Carlos Onetti, cuando el 25 de agosto de 1939 sostenía que «entre tanto Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita». Y por si existieran dudas, añadía: «Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan», para concluir:

> Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban[8].

A partir de entonces Montevideo sería para poetas y narradores un icono mágico conjurado como parte de la leyenda sobre el origen de su nombre[9], un *omphalos* desde el cual se despliegan perspectivas que dan sentido y asidero individual a quienes buscan un arraigo sin precisar lugares. La mayoría preferirá la abstracta evocación de una ciudad de la que sospechan «oculta muchas cosas»[10] y un espacio que se mitifica sin llegar a concretarse. Se construirá así, gracias a la representación simbólica encarnada en signos, esa otra ciudad por la que se puede circular sin dificultad y en cuyo eufónico nombre todos se reconocen, incluso cuando cobran la mala conciencia de su vivir y de su morir.

[7] *Dino Campana viaja hacia un punto del que no se tiene otra información que el destino. «Viaje a Montevideo» se titula el poema. Los detalles que se dan –la tarde celeste, el puente de la nave, las pasajeras «de senos llenos de vértigo», el chirrido de cadenas, la orilla selvática, el inquieto mar nocturno– son marcas del transcurso, itinerario marino que termina cuando aparece «sobre un mar amarillo por la portentosa abundancia del río, del nuevo continente, la capital marina». Como única precisión topológica no queda más que el fantasmogórico nombre de Montevideo flotando sobre una ciudad abandonada entre el amarillo y las dunas. («Viaje a Montevideo»,* Cantos órficos, *en* Poesía italiana del siglo XX, *Buenos Aires, CEDAL, 1970, p.13).*

[8] *Juan Carlos Onetti,* Periquito el aguador y otros textos (1939–1984), *Montevideo, Cuadernos de Marcha, 1994, p. 22.*

[9] *«Monte vide eu» habría exclamado un marinero encaramado al mástil de la nave de Juan Díaz de Solís cuando se aproximó el 2 de febrero de 1516 a la bahía y avistó el Cerro. El legendario origen de su nombre lleva a Juan Carlos Mondragón a proponer que esta es una ciudad nacida con imagen de* voyeur: *«Monte–vide–eo. Vi un monte. Vi. [...] Ciudad del ver, del ver el monte, la luz, la esperanza, lo inalcanzable» (*Aperturas, miniaturas, finales, *Montevideo, Ediciones Banda Oriental, 1985, p. 18).*

«Montevideo quiero ser el cantor/ de tu alegría y de tu dolor», anuncia Ildefonso Pereda Valdés; «Montevideo, madre cruel», versifica Líber Falco, el poeta que padeció como pocos la entraña de los barrios montevideanos, mientras Clara Silva interioza plenamente la vivencia: «Es esta mi ciudad/ este es su cerro/ este su río/ como mar abierto/ Más que habitar la vivo (...) Es esta mi ciudad/ esta mi vida»[11].

La ciudad que se configura en la literatura, «la que vamos indagando» –nos dice por su parte Carlos Martínez Moreno– «no es la que tenga, en el libro, la palmaria verificación de su geografía demostrable, el nomenclator de sus calles, la descripción de sus plazas o paseos públicos. Es la ciudad incorporada como paisaje íntimo, como presupuesto de situación física y espiritual», tal vez «una ciudad subjetiva»[12]. Más que una literatura «sobre» Montevideo lo que importa,:

> Es algo más sutil y difícil: que en algún sesgo incanjeable, que en alguna modalidad asimilada, a lo mejor invisible y siempre intransferible, estén escritos «desde» Montevideo[13].

Porque «ser de Montevideo es un producto de añadidura, o un subproducto en el proceso creador; lo primero es ser»; lo que importa es que «Montevideo sea en ellos». El *topos* literario que emerge es intrínseca a la propia constitución del texto más que a su adecuación a la realidad exterior.

En este breve ensayo que forma parte de una propuesta de geopoética en preparación –*Espacios del imaginario uruguayo*– abordaremos esta oscilación entre vivencia y nostalgia y la compleja relación por la cual se esfuminan los signos urbanos conocidos para asumir la ciudad como «des–lugar», ámbito en que se desenvuelve una situación vital más que un *topos* geográfico identificado por su toponimia; espacio urbano entendido como lugar de desventura, escenario de la desesperanza que rodea y empapa al individuo, para marginalizarlo, sino desarticularlo; lugar donde la escritura se desata, para intentar construir un

[10] *Enrique Estrázulas,* El sótano y otros poemas, *Montevideo, Ediciones Banda Oriental, 1965, p. 19. El poema «La ciudad» dice: «Esta ciudad oculta muchas cosas,/ este tranco cansino apaga odios,/ lo sabemos los dos, apaga voces/ esconde dientes esta paz, esconde/ un frío que en los pies calienta el alma/ e inflama un corazón que no revienta».*

[11] *Clara Silva, «Monte vide eu»,* Antología, *Montevideo, Arca, 1966, p. 86.*

[12] *Carlos Martínez Moreno, «Montevideo y su literatura»,* Tribuna universitaria, *10, Montevideo, Diciembre, 1960, p. 51.*

[13] *Carlos Martínez Moreno, «Montevideo en la literatura y en el arte»,* Literatura uruguaya *I, o.c., p. 225.*

mundo alternativo y dejar constancia de una carencia. Una carencia que puede ser ausencia. «Todo es desolación/ Montevideo desde lejos/ la herida se me abre/ hasta el hueso», se lamenta Juan Carlos Legido en *Montevideo al Sur* (1963).

Sin embargo, esa ciudad –«Montevideo, el *otro»,* como lo tipifica Ida Vitale– convive con la ciudad real aludida en cuentos y poemas, con la de las estampas costumbristas, con la de sus edificios y monumentos, ese «lujoso biombo» que oculta la empobrecida trastienda del resto del país, ese Montevideo que se «huele», al que gráficamente aludiera el poeta gauchesco Hilario Ascasubi en *Paulino Lucero*: «¡Qué diablos hacen, por Cristo!/ Oliendo a Montevideo/ y del Cerrito al Buseo/ y del Buseo al Cerrito»[14].

La ciudad se mira desde los ojos de sus ventanas

Lejos de la ansiedad que producen las megalópolis de México o San Pablo, del «fervor» por «el regio Buenos Aires» que cantan Rubén Darío y Jorge Luis Borges, el poeta de origen peruano, pero uruguayo adoptivo, Juan Parra del Riego vagabundea por Montevideo y –moderando el entusiasmo futurista de su *Himnos del cielo y los ferrocarriles* (1925)–, enumera los rincones preferidos en prosas entrañables. Pero hay que esperar los *Poemas Montevideanos* (1923) y la *Epopeya de la ciudad* (1927) de Emilio Frugoni para que la crítica reconozca que la ciudad de Montevideo «tiene al fin su poeta». «Tenía ya su poeta la patria. Tenían sus poetas, las revoluciones, los caudillos. Tenían sus poetas los soldados, los gauchos, la campaña...–afirma Orestes Baroffio[15]– La ciudad no lo tenía. La ciudad no había encontrado entre los cantores nacidos en su seno, quien se detuviera a contemplar el bullicio de sus calles, el rodar de sus vehículos, el espectáculo de sus multitudes que se agitan, en los talleres, en las fábricas, en las fiestas, con sus bellezas, sus dolores, sus alegrías».

Aunque se consideró que Frugoni representaba «un Montevideo para montevideanos» o que su obra era «una guía para dirigir dirigidos

[14] *Hilario Ascasubi, «Carta clamorosa del Mashorquero Salomón, a su aparcero Mariano Maza»,* Paulino Lucero *en* Poesía gauchesca, *México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Tomo I, p. 158.*

[15] *Orestes Baroffio, «La ciudad tiene al fin su poeta»,* Emociones Montevideanas, *Montevideo, Claudio García, 1942, p. 20.*

que no necesitan dirección»[16], su percepción de la ciudad se inscribe en la dinámica vital de la época que impulsan las vanguardias entusiasmadas por el trepidar sobre el asfalto. Esta evolución es perceptible en el propio autor. Cuatro años después, en la Epopeya *de la ciudad* (1927), la apuesta vanguardista es abierta. Para Frugoni la ciudad está viva. En «Canto a la multitud» recurre a un símil de larga tradición literaria:

> La ciudad es como el río, que permanece y anda,
> quieta en la geometría múltiple de sus casas;
> trashumante en la fluida circulación de sus gentes.
> Con los ojos de sus ventanas
> se ve a sí misma transitar por las calles[17].

La multitud «se esparce y se concentra» en la calle, como «un monstruo que distiende sus miembros/ en las avenidas y las plazas» y «se desarticula dentro de las casas». La ciudad se antropomorfiza y se transforma en un ser humano que se mira a sí mismo a través de los ojos de sus ventanas. El individuo es una «gota de esa ola/ de mar que pasa»; pero gota capaz de reflejar el cielo «cuando está aislada». La vanguardia poética uruguaya descubre alborozada en el trepidar y palpitar ciudadano, el ritmo modernizador de la ciudad polifacética, los signos positivos de la locura y la desmesura urbana. La poesía puede cantar así al Palacio Salvo, rascacielos de 28 pisos y 84 metros de altura, edificado en los años veinte en la céntrica Plaza Independencia en la esquina de 18 de Julio, la principal avenida de Montevideo. Su original (y discutida) arquitectura se transforma en obligado referente poético y en el edificio emblemático por antonomasia de la capital del Uruguay, *totem* e icono de la modernidad asumida con alborozo.

En el «antipoema» sobre el Palacio Salvo que da título al volumen *Palacio Salvo* (1927), Juvenal Ortiz Saralegui completa su admiración por el flamante rascacielos –cuya silueta inconfundible ilustra la portada del libro– con la de un gran letrero luminoso desplegado en su fachada, cuyos destellos asimila metafóricamente a un mensaje de «radiotelefonía»: «Están alerta /están alerta/ los radio-escuchas de los horizontes!», nos dice con ritmo sincopado a modo de epígrafe inicial, abriendo un libro que cierra con el colofón: «Editorial vanguardia,

[16] *Jorge Medina Vidal,* Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX, *Montevideo, Diasco, 1967, p. 69.*

[17] *Poema reproducido por Jorge Medina Vidal, o.c., p. 70.*

montevideo MCMXXVII, Estación Palacio Salvo: ha terminado la transmisión». El Palacio Salvo se convierte en torre de transmisión de la obra que Alberto Zum Felde saludó como «una de las notas más estridentes del futurismo».

Alfredo Mario Ferreiro, autor de *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano* (1930) –el que definiera al Uruguay como «país-esquina»– mezcla el humorismo con un alegre entusiasmo futurista por la novedad y los cambios. No permanece indiferente frente al «rascacielos del Salvo», al que dedica un divertido poema. En sus versos, «el rascacielos es una jirafa de cemento armado/ con la piel manchada de ventanas». Una jirafa un poco aburrida, «empantanada» en la esquina de Andes y la Avenida 18 de julio, «incapaz de cruzar la calle/ por miedo de que los autos/ se le metan entre las patas y le hagan caer». El poeta imagina, la «idea de reposo» que daría «un rascacielos acostado en el suelo», con «las ventanas mirando cara al cielo/ Y desangrándose por las tuberías/ del agua caliente/ y la refrigeración». En conclusión, exclama: «El rascacielos de Salvo/ es la jirafa de cemento/ que completa el zoológico edificio de Montevideo».

Un «lujoso biombo para ocultar al Uruguay»

Si el Palacio Salvo es el rascacielos de los años 20 que caracteriza poética y urbanísticamente desde entonces a Montevideo[18], en 1930 –con el pretexto de celebrar el centenario de la primera constitución–

[18] Es interesante anotar que numerosos escritores han vivido o viven en los eclécticos apartamentos del Palacio. Allí habitó durante largos años la narradora Armonía Somers; y –durante los años setenta– la poetisa Idea Vilariño. Más adelante lo hizo el poeta Julio Chapper. Y una joven poeta, Inés González Zubiaga –que audazmente se atrevió a publicar poemas lésbicos en plena dictadura– vivió y murió en ese edificio (se suicidó allí...) Antes, entre el final de la década del treinta y mitad de los cuarenta, en el apartamento de María V. de Muller, coordinadora de Arte y Cultura Popular, se reunía los días lunes una significativa tertulia de la que eran asiduos: el filósofo Carlos Vaz Ferreira, el crítico Alberto Zum Felde y la poetisa Clara Silva; los escritores Paco Espínola, Fernando Pereda, Julio Bayce, Alfredo y Esther de Cáceres, Alfredo Mario Ferreiro, Hugo Balzo, Héctor Tosar, Manuel de Castro, entre muchos otros. Concurrieron a esas tertulias Alfonsina Storni, Alberto Ginastera, Pablo Neruda, de paso por Montevideo. Por otra parte, en el sótano del Palacio Salvo funcionó el teatro del mismo nombre, y luego un cine; en el entrepiso sigue estando CX 30 Radio Nacional, famosa hace muchas décadas por sus radioteatros, y en los setenta por constituirse en alternativa a la voz monocorde del régimen. En la actualidad vive en el Palacio Salvo el dramaturgo Ricardo Prieto, No deja de ser curioso anotar que Vernon Lee Williams, un escritor e investigador norteamericano que estudia la obra de Armonía Somers, se ha instalado también en el emblemático Palacio.

se levantan edificios y estatuas que prolongan a lo largo de la década una voluntad de legitimar una representatividad del Uruguay de la que la capital era su único teatro y la próspera fachada de un país en realidad más empobrecido, apenas se trasponían los límites de sus suburbios. «Montevideo es un lujoso biombo para ocultar al Uruguay», se dirá sin ironía, al recorrer los renovados escenarios urbanísticos jalonados de monumentos rememorativos de su historia o sus personajes arquetípicos: el inmigrante (1921)[19], el gaucho (1927) erigidos en los años veinte se prolongan en los dedicados a la maestra (1930), al estibador (1930), al labrador (1932), al obrero urbano (1932) y al aguatero (1932). Con la carreta, la diligencia y la familia de indios charrúas completan una tipología del Uruguay condensado en el bronce distribuido estratégicamente en el trazado urbano montevideano que el Obelisco a los Constituyentes de 1830 –emplazado en un significativo cruce de la ciudad entre la Avenida 18 de Julio y Bulevar Artigas– completa.

Todos estos edificios y la Rambla Sur, ganada al «río como mar», bordeando el Río de la Plata desde la Ciudad Vieja para «rivalizar con Niza, Marsella, Barcelona o Hamburgo»[20], según proclaman entusiastas los cronistas de la época. Pero mientras tanto, Montevideo vive una transformación urbana resultado de otros factores. Por un lado, la visita de Le Corbusier al Uruguay en 1929, significó un espaldarazo oportuno y efectivo para quienes habían optado por la arquitectura moderna. Por otra parte, el regreso al Uruguay del pintor Joaquín Torres García en 1934 marcó un nuevo giro urbanístico. En el taller que funda –el famoso TTG–acentúa su prédica del constructivismo y su metafísica de proporciones geométricas y matemáticas que trascienden las artes plásticas en que se expresan como parte de un orden cósmico de validez universal. Funda una escuela de fieles, cuando no sectarios, seguidores que marcan con una impronta indeleble el arte uruguayo y latinoamericano contemporáneo. Allí concurren varios arquitectos como alumnos y con ellos se propicia la integración de las artes plásticas en

[19] *La abundancia de monumentos que se inauguran en el período, inspiran algunos comentarios irónicos. Isidoro Más de Ayala se pregunta si el del inmigrante, situado en la aduana portuaria, no representa en realidad un homenaje al contrabandista, para exclamar al final: «Monumentos, placas, estelas, conmemoraciones... ¡Oh! qué poco se confía en la memoria de los hombres!»,* Y por el sur el Río de la Plata, *Montevideo, Palacio del Libro, 1958, p.138.*

[20] *Citado por Susana Antola y Cecilia Puente, «La nación en bronce, mármol y hormigón armado»,* Los uruguayos del Centenario, *o.c., p. 236.*

la arquitectura y, a su influjo, se levantan originales edificios que fueron modelando el paisaje urbano de Montevideo con los signos de la modernidad que sigue caracterizándola hoy en día, pese al deterioro y la falta de recursos para su mantenimiento.

Se esconde aquí, tal vez, la metáfora que mejor resume el período y la frustrada voluntad de realizar un soñado y pequeño país ejemplar. Más que las obras literarias, son estos monumentos y edificios que conformaron un original «sistema celebratorio», los «lugares» donde la memoria colectiva sobrevive. Con ellos se urde esa «memoria históricamente consciente de ella misma» con que Pierre Nora define a la tradición[21]. A través de su clara función nemotécnica, esa tradición imperante se legitimó y condicionó la memoria individual de los uruguayos través de representaciones retrabajadas como arquetipos de memoria social. En este Montevideo, fachada de una trastienda empobrecida –«el lujo de la miseria» que había denunciado Juan Vicente Chiarino en *Detrás de la ciudad* (1941)– seguía (y sigue) habiendo un señorío incólume.

En sus calles y avenidas se respira una respetable decadencia; en sus edificios sobrevive con melancolía un orden estético no abolido; en sus populosos barrios periféricos está presente el sobrio recato del campo que no ha derogado el éxodo rural; y, por sobre toda la ciudad extendida en forma desordenada, sobrevuela esa sensación de resaca de una fiesta que terminó mal, tras tanto derroche y desperdicio, cuando tenía casi todo para haber sido realmente lo que soñó ser.

La reconstrucción poética de Montevideo

¿Sigue siendo Montevideo ese pasado de Buenos Aires que rememoraba nostálgico Borges en *Luna de enfrente* (1925): «el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente», esa «puerta falsa en el tiempo», donde las calles «miran al pasado más leve». Una «ciudad que se oye como un verso», con «calles con luz de patio»[22]?

[21] *Pierre Nora (Ed.),* Les lieux de mémoire, *Paris, Quarto Gallimard. 1997. «Una tradición es una memoria históricamente consciente de ella misma» –afirma Nora (p. 3041)– lo que necesita de una herencia que se asume y una mirada exterior que objetiva ese patrimonio.*

[22] *Jorge Luis Borges, «Montevideo»,* Luna de enfrente (Obras completas), *Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 63. El poema íntegro reza así:*

«Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive.

Lo cierto es que en la actualidad, más del 50% de la población del Uruguay vive en la capital y su periferia; hacia el norte, las ciudades satélites de límites imprecisos –Las Piedras, Pando y Canelones–; hacia el este, una cadena de pequeños balnearios edificados a lo largo de la costa con casas otrora utilizadas los fines de semana y hoy transformados en una «ciudad dormitorio», la Ciudad de la Costa; han fracturado el destino común de Montevideo, ha quebrado ese conocerse y reconocerse en la convivialidad del pasado. La construcción de ejes –avenidas, periféricos y bulevares– de circulación rápida, atravesando el tejido social de sus barrios de perfiles más definidos (la Ciudad Vieja, el Cordón, la Aguada, Paso Molino, Palermo, Barrio Sur, Arroyo Seco, Bella Vista, Capurro, Parque Rodó, Buceo, Malvín, Carrasco y tantos otros...[23]), vías de comunicación entre puntos que tienen más en cuenta el destino que el transcurso, han ido desarticulando el cuerpo urbano en una expansión descontrolada.

La pasada estructura y organicidad de la ciudad, sus calles y barrios, percibida en relación interdependiente con la propia funcionalidad corporal de sus habitantes[24], ha fragmentado en apacibles o crispadas relaciones un todo, donde ya no es posible recomponer el bucólico vecindario de ciertos barrios y donde prima la creciente agresividad de ciertas zonas y los códigos de penetrabilidad de las más polarizadas socialmente: porteros y rejas en edificios de *standing*, personal de seguridad en nuevas urbanizaciones de acceso restringido, pero también pandillas y matones en las barriadas periféricas, prohibición tácita de acercarse a la extrema pobreza.

Montevideo ha envejecido y muestra sin retoques ni cirugías estéticas, sus arrugas ciudadanas más lacerantes, las ruinas de la barbarie

La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.
Eres nuestra y fiestera, como la estrella que duplican las aguas.
Puerta falsa en el tiempo, tus calles rniran al pasado más leve.
Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias.
Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol bieneventura tus quintas.
Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio.»

[23] *Sobre el tema de los barrios montevideanos existe una abundante bibliografía y una iconografía histórica recuperada en los últimos años y publicada en esmeradas ediciones. Entre otras,* Los barrios *de Aníbal Barrios Pintos (dos volúmenes, Montevideo, Nuestra Tierra, 1971).*

[24] *Al respecto Celeste Olalquiaga sostiene que «los cuerpos se van pareciendo a las ciudades a medida que sus coordenadas temporales son sustituidas por las espaciales. En una condensación poética, la historia ha sido sustituida por la geografía, las narraciones por los mapas, los recuerdos por los escenarios»* (Megalópolis, *Caracas, Monte Avila, p. 123).*

más reciente, cuando durante el período de la dictadura 1973-1985 se demolió, por especulación inmobiliaria y mera desidia, parte del tejido urbano de la Ciudad Vieja, transformada en una «zona carcomida»: «una ciudad fantasma en un doble sentido: «despoblada» y decadente por un lado, y «arrasada históricamente» por el otro[25]. Pero Montevideo no se resigna a morir. Sus escritores nos lo recuerdan con empeño y nostalgia.

¿Dónde está situado hoy Montevideo en la literatura que lo «inventó»?

A Montevideo hay que «recrearlo» poéticamente y nada mejor que hacerlo –una vez más– gracias a la evocación de los nombres de sus viajeros y personajes más ilustres. Enrique Fierro en «Nacido Neftalí» insiste en que «todo empezó en Montevideo/ que es donde siempre empieza todo», para aludir a la significativa visita de Pablo Neruda («allí llegó y para siempre/ allí quedó Neftalí Reyes») y concluir en que «todo siguió en Montevideo/ que es donde siempre sigue todo» referente poético que se apoya en el de otros: «allí Ducasse allí Laforgue/ Casaravilla Julio Herrera/ y Supervielle y Felisberto...»[26]. Porque, insistirá en *Otras invenciones:* «aquí, Montevideo/ para nosotros, siempre»[27].

La misma obsesiva presencia de Montevideo reaparece en Rafael Courtoisie. En el poema «Tengo en mí» confiesa: «Tengo en mí/ raíces que esta ciudad hace crecer/ raíces que riegan estas calles/ este asfalto hasta hacer brotar sonidos de edificios bajos/ de avenidas tristes...»[28].

Montevideo puede ser también «Montevideo, la coquette», una ciudad «llena de sueños», ya que «no se puede estar en Montevideo y estar en Montevideo al mismo tiempo», porque «en Montevideo soñamos con países distantes o amores imposibles o destinos nuevos», como sugiere Alfredo Fressia en *Eclipse*[29], antes de recordar que el mar está a cada lado de la península: «la duplicidad de Montevideo».

[25] *Marta Canessa de Sanguinetti, en* La Ciudad Vieja de Montevideo *Montevideo, Ediciones As, 1976) se exclama : «El montevideano siempre se ha quejado, y se queja, de la ausencia de lo «típico», de algo que le prestara a la ciudad un tono especial, de la falta de saber y color históricos. Pero ¿cómo pedir tradición si se arrasa con todo?» (p. 155).*

[26] *Enrique Fierro, «Nacido Neftalí»,* Murmurios y clamores, *Montevideo, Ediciones de lBanda Oriental, p. 91.*

[27] *Enrique Fierro,* De la invención *(1962–1963) en* La entonces música, *México, UNAM, p.190.*

[28] *Rafael Courtoisie,* Contrabando de auroras, *Montevideo, 1977.*

[29] *Alfredo Fressia,* Eclipse, Cierta poesía 1973–2003, *Maldonado, Civiles iletrados, 2003, p. 74.*

Morir en Montevideo

Para Arbeleche, más allá del mito forjado por Alejandro Dumas en la novela *La nueva Troya* a que evoca «desde la bahía de agosto de/ Monte vide eu», la ciudad está hecha de fragmentos de memorias. Montevideo son las calles donde se conocieron sus padres: «Alguna vez oí/ fue en la calle Sarandí –paseando– /que mis padres hicieron una trenza /de tiempo y de miradas», aunque esa «pareja adolescente» creyera ser Paris y Helena partiendo hacia su Troya. Sin embargo, en «Muerte en el verano», Arbeleche juega con otras complicidades. Bajo el epígrafe de César Vallejo, «Me moriré en París con aguacero», completa:

> Me moriré en Montevideo una siesta de enero, calurosa
> cuando el sol se pone a jugar con las cometas del
> aire del Buceo.
> Aquí me moriré. Contento.
> Al pie del cerro y su bahía.
> Junto al mar. Con los ojos abiertos y serenos[30].

Todos los signos topológicos que han significado poéticamente la ciudad están presentes: la bahía, el cerro, el aire del Buceo, ese «río como mar» que regresa, una vez más, a sus versos.

Esta recreación de Montevideo en la que se esfuerzan los poetas puede llevarse al extremo de imaginar «otra» ciudad, un «Montevideo–otro» como hace en prosa la poetisa Ida Vitale. «Me someto hace años, por amor a Montevideo, a la creación de una ciudad mágica y tormentosa, establecida entre aguas y vientos, que bien podría llamarse con ese mismo nombre creado, discutido, extraño: Montevideo» –sugiere–, porque:

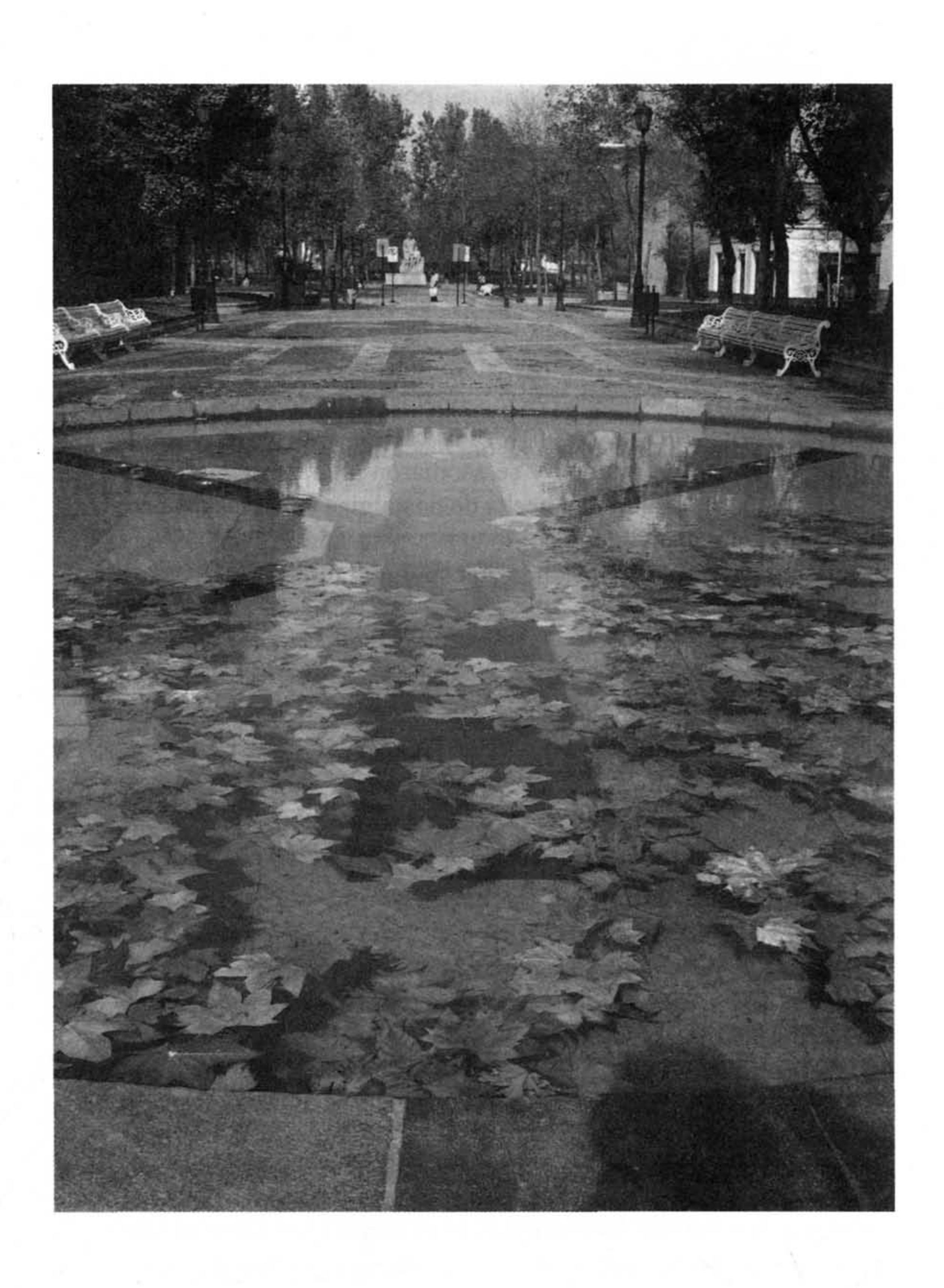
> Los nombres reciben a veces un aura envolvente desde las ciudades que ellos designan. En otras ocasiones la sonoridad de unas pocas sílabas teúrgicas levanta en vuelo partículas de lo que nombra y las fija para siempre en la más receptiva de las sustancias, en la memoria del que detesta *el juego pesado de la realidad.* Así para mí Basora, Upsala, Urgel y, para algunos, Montevideo[31].

[30] *Jorge Arbeleche, «Muerte en el verano»,* Las vísperas, Antología, *Montevideo, Ediciones Destabanda, 1987, p. 39.*

[31] *Ida Vitale, «Montevideo (el otro)»,* Léxico de afinidades, *México, Vuelta, 1994, p. 150.*

Hay una «real ciudad imaginaria» posible. Para ello, Ida Vitale se propone una «duplicación» personalizada –ese «otro» Montevideo fruto de sus «perversas aunque inocentes imaginaciones»– que construye según preferencias que adjudican colores variables según «las estaciones o los lectores», aromas y fragancias de flores y plantas penetradas por olores marinos y una fragilidad que amenaza con el derrumbe de toda su fantasía («debo vigilarla segundo a segundo para que no se derrumbe»).

Inventada o no; este u «otro» Montevideo, la ciudad sigue siendo la escenografía real levantada por sus poetas, narradores y por la sombra de los escritores que pasearon por sus calles, se detuvieron frente a la «jirafa de cemento armado» y se asomaron a las ambiguas orillas del «río como mar»; una ciudad hecha de nostalgias y recuerdos, pero también de la vida misma que «como el río, permanece y anda», en la que se reflejan sus pasadas ilusiones y la sobria dignidad con que se afronta el presente.



Bulnes-Chile

Santiago en tres tiempos

Hernán Neira

Primer tiempo: ideal e invención

En la época de Carlos V los planificadores de la corte diseñaron la estructura de las ciudades americanas antes de que fueran fundadas. Por ello, no es de extrañar que, a pesar de las diferencias geográficas y climáticas, así como los años que separan el origen de una respecto del de la otra, muchas de las ciudades americanas siguieran un mismo esquema. La Ordenanza II de 1523 decía:

> «En la Costa el Mar sea el sitio levantado, sano, y fuerte, teniendo consideracion al abrigo, fondo y defensa del Puerto, y si fuere posible no tenga el Mar al Mediodía, ni Poniente; y en estas, y las demás poblaciones la Tierra adentro, elijan el sitio de los que estuvieran vacantes, y por disposición nuestra se pueda ocupar, sin perjuicio de los Indios, y naturales, ó con su libre consentimiento: y cuando hagan la planta del lugar, repártanla por sus plaza, calles y solares a cordel y regla»[1].

Las ciudades de América responden, por lo tanto, a un modelo ideal, modelo nada ajeno al que motivó varias de las empresas de conquista, donde el mito es punto de partida de iniciativas reales y después, éstas mismas, convertidas en leyenda, se transforman en mitos[2]. El modelo de ciudad reproduce el modelo que separa la metrópoli de las colonias, con un descenso de jerarquía a medida que va desde el centro a la periferia. Así, en el centro de Santiago, en torno a la plaza, se encontraban las sedes del poder político y del poder eclesial, disminuyendo la jerarquía de solares y construcciones a medida que se incrementaba la distancia hacia el exterior. No cabía la agricultura en ellas, ni siquiera de

[1] Recopilación de leyes de indias de los reynos de las indias, *Tomo Primero, Cuarta Impresión, Madrid 1791. Edición facsimilar publicada por Gráfica Ultra, Madrid, 1943, Ordenanza 11, 1523; El emperador D. Carlos, D. Felipe II, Carlos II; contenida en libro 4, título 7, j.*

[2] *Véase Ainsa, Fernando,* Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito. *Alianza Universidad, Madrid, 1992.*

subsistencia familiar, porque la agricultura debía ser practicada, con fines mercantiles, por los indios, y las chacras familiares se encontraban fuera de la ciudad. Entre los planificadores todavía está vigente el modelo medioeval de ciudad amurallada, que cobra nueva vigencia porque los indios carecen de los cañones que en Europa hicieron perder eficacia defensiva a los muros. Ahora bien, en la medida en que las nuevas urbes dependían de una producción agrícola externa, dependían también de la capacidad político-militar de obtener trabajo campesino indígena.

Con ese contexto como trasfondo, Diego de Almagro llegó a Chile en 1536, sin poder satisfacer ninguno de los aspectos que exigía el ideal de conquista ni tampoco sus ambiciones personales. Regresó al Perú con su expedición diezmada por el hambre, la sed, indios hostiles y ausencia de metales preciosos. Desde entonces Almagro dio la peor fama al país. Cuando cinco años más tarde, en Perú, Pedro de Valdivia invitó a unirse a una nueva expedición para ir a Chile tuvo grandes dificultades para convencer a sus hombres y para reunir el dinero. Por eso escribe:

> «no había hombre que quisiese venir a esta tierra, y los que más huían della eran los que trujo el Adelantado don Diego de Almagro, que, como la desamparó, quedó tan mal infamada que como de la pestilencia huían della; y aun muchas personas que me querían bien y eran tenidos por cuerdos no me tovieron por tal cuando me vieron gastar la hacienda que tenía en empresa tan apartada del Perú y donde el Adelantado no había perseverado» (A Carlos V, La Serena, 4/9/1545).

Pedro de Valdivia tendrá que hacer un doble esfuerzo para revertir la situación: por un lado sobreponerse al mito negativo y, por otro, conquistar efectivamente la tierra. Valdivia, siguiendo una ruta más favorable que la de su antecesor, es decir, recorriendo a lo largo el desierto de Atacama en lugar de llegar a Copiapó por Los Andes, llega al río Mapocho a principios de 1542. Se trata de un valle de clima benigno, bien regado, con tierras cultivables, apto para la vida humana y no difícil de defender. Consigue, además, el sometimiento de las tribus aledañas sin grandes esfuerzos, aunque, como se verá, será una paz superficial. El terreno es plano, lo que facilita seguir las ordenanzas sobre el establecimiento de ciudades y traza «a cordel y regla», como mandan, un plano trapezoidal de ocho por nueve calles que encierran 72 solares con lado de 115 metros, de igual superficie, a su vez subdivididos en

diversas propiedades. Pedro de Valdivia considera que Santiago (situada en el paralelo 33°) será la base de nuevas incursiones hacia el sur (la ciudad más austral por él fundada, Valdivia, está en el 39°).

Pero la bonanza no dura demasiado. Se produce una sublevación indígena y, mientras Valdivia sale a sofocarla, Santiago es atacada e incendiada. A último momento la ciudad se salva por iniciativa de Inés de Suárez, concubina del gobernador, quien, cuando la población está a punto de rendirse, convence al lugarteniente Alonso de Monroy de degollar a siete caciques que Valdivia había hecho retener y arrojar sus cabezas a los indios. Esto produjo terror en los nativos y facilitó el éxito de la carga final, en que la propia Inés participó, con lo cual se da inicio a dos mitos: el de Inés de Suárez, personaje de novelas posteriores, y el de la ciudad que se reconstruye tras cada destrucción. Valdivia describe este último hecho así:

> «Hízome Alonso de Monroe saber a la hora la victoria sangrienta que habían habido, con pérdida de lo que teníamos y quema de cibdad y comida. Di la vuelta a la hora y, pareciéndome era menester ánimo y no dormir en las pajas, todos los cristianos, con ayuda de las anaconcillas, redificamos la cibdad de nuevo, y entendía en sembrar y criar como en la primera edad, con un poco de maís que sacamos a fuerza de brazos, y dos almuerzas de trigo, y salvamos dos cochinillas y un porquezuelo y una gallina y un pollo; y el primer año se cogeron de trigo doce hanegas» (a Hernando de Pizarro, La Serena, 4/9/1545).

«Como en la primera edad»; tal como ha mostrado Aínsa, esa edad dorada que existió en un tiempo y espacio míticos juega un papel fundamental en la representación que los europeos tienen de América y en la motivación para iniciar empresas de conquista o perseverar cuando aquellas en que están no rinden los frutos esperados. No debe pensarse que ese «como en la primera edad» se debe sólo a la situación de escasez accidental (ataque indígena), ya que en el fondo la escasez es la situación natural de la conquista, en la que se llevan un puñado de trigo y unos pocos animales con la intención de reproducirlos en la tierra de acogida y contribuir, así, a reproducir el tipo de vida europeo. Nótese cómo se multiplican los alimentos en el suelo agrícola de ciudad, pues las dos almuerzas (es decir, lo que cabe en dos puños de mano) se transforman, con los brazos, en ¡doce hanegas! (volumen de 600 litros, aproximadamente).

El Santiago descrito-inventado de Valdivia, por tanto, es una ciudad donde el ideal de conquista se cumple a carta cabal: la dificultad se

transfigura en milagro. Poco años más tarde después del desastre , dirigiéndose al emperador Carlos V, escribe:

> «Certifico a vuestra Majestad que, después que las Indias se comenzaron a descobrir hasta hoy, no se ha de descubierto tal tierra a vuestras Majestades: es más poblada que la Nueva España, muy sana, fertilísima e apacible, de muy lindo temple, riquísima en minas de oro, que en ninguna parte se ha dado cata que no se saque; abundante de gente, ganado e mantenimiento; gran noticia, muy cerca, de cantidad de oro sobre la tierra, y en ella no hay otra falta si no es de españoles y caballos. es muy llana, y lo que no lo es, unas costezuelas apacibles» (a Carlos V, Concepción, 15/10/1550, p. 156).

«Unas costezuelas apacibles»; lo dice el hombre que ha llegado a Chile, nueve años, tras cruzar dos mil kilómetros de mesetas desérticas y otros dos mil donde los cerros llegan directamente al mar, sin valles longitudinales, porque el primer valle que corre de Norte a Sur se inicia justamente en Santiago. Hasta entonces, todo lo que han visto son ríos, en realidad estrechos torrentes de temporada, transversales al sentido de la marcha, es decir, de la cordillera al mar. Sí, unas «costezuelas» le llama Pedro de Valdivia a la cordillera de los Andes.

En su correspondencia, Pedro de Valdivia inventa un país y una ciudad mítica que, por una parte, borra el mal recuerdo dejado por los relatos de Almagro y, por otro, identifica la recién fundada Santiago con un mito arcaico que, a la vez, es utopía futura. Inserta en un mitología de carácter utópico, Santiago «entra en razón», en la razón místico-teológica del siglo XVI, donde lo real y lo imaginario se mezclan en un *topos* cuya naturaleza es difícil de definir y que dará lugar a un amplio desarrollo[3].

Santiago, por tanto, fue inventada doblemente en sus momentos iniciales. Por un lado, el invento se da en las ordenanzas, que prescriben minuciosamente cómo distribuir el espacio y elegir el emplazamiento a fin de que se cumpla un ideal utópico de construcción y población[4]. Si bien las ordenanzas no dicen «hágase ésta u otra ciudad, o emplácese aquí o allá», fija el campo de posibilidades en que pueden existir las ciudad legalmente y somete a un esquema, ya sea a la voluntad, ya

[3] *Sobre el tema del* topos *y de la representación literaria de las ciudades americanas véase Aínsa, Fernando;* Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética, *Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.*

[4] *Todo el título 7 del libro cuarto de* Recopilación de leyes de Indias *ya citada se refiere a la disposición de las ciudades, incluyendo detalles como la orientación en relación con el viento, el sol, etc...*

sea a la geografía o a las circunstancias histórica que a veces obligan a asentarse en un lugar donde jamás se había pensado o deseado.

La ciudad de Santiago se integra, desde el inicio, por medio de las ordenanzas que Valdivia sigue al pie de la letra, en un proyecto utópico español. En ese caso se inserta, además, como pieza esencial de la invención de Chile, sin que se pueda separar uno de otro. Esto último se produce por medio del contramito que opone al creado por Almagro, con la doble intención, Valdivia, de exhortar a sus acompañantes en ocasiones de vacilación y de convencer a la Corona, a quien demanda apoyo. Porque, hasta donde se sabe, Chile no existía como unidad conceptual ni imaginaria hasta la llegada de los europeos. Los españoles crean ese lugar, ese *topos* y esa unidad política[5]. Hasta entonces, los indígenas sólo habían podido describir fragmentariamente a los españoles el territorio que va desde el sur del Perú hasta el valle del Maule, un territorio poco explorado, aunque no desconocido, por estar bajo dominio inca. Del sector más austral, ocupado por los mapuches y, más al sur aún, por pueblos indígenas anteriores a los mapuches, poco o nada se sabía en el Perú. En medio de ese mundo desconocido, Valdivia crea el primer lenguaje místico-imaginario de un Santiago-Chile, entrecruzado con lo real, para dar significado a algo que inicialmente, para los españoles, no lo tenía, es decir, para inventar un *topos*.

Segundo tiempo: claroscuros de la utopía

Cuatrocientos cincuenta años después, a fines del siglo XX, la invención de Santiago ya se encuentra consolidada. Entonces surgen nuevas voces, que dan nuevo contenido a ese invento o que tratan de modificar su signo. A fines del siglo XX, el escritor Jorge Guzmán convierte a una mujer en el personaje central de su novela *Ay mamá Inés (crónica testimonial)*[6], la cual, según se plantea en la contratapa, pretende ser una reflexión «sobre nosotros mismos», a pesar de que es una obra de ficción. ¿Quién es ese «nosotros mismos»? ¿Los chilenos? No, la reflexión sobre el «nosotros mismos» es sobre los santiaguinos, reiterando con ello el hecho de que la invención de Santiago se identifica con la invención de Chile, lo que se repite desde 1541 hasta la

[5] *Las fronteras de ese* topos *no eran exactamente las de hoy, pero la estructura de esas fronteras es la misma que en la actualidad.*

[6] *Editorial Andrés Bello, Santiago, 1993.*

actualidad. La mujer es Inés de Suárez, jamás mencionada en la correspondencia oficial de Valdivia, amante de él y pieza clave en la defensa de Santiago, quien a pesar del silencio del conquistador gana, poco a poco, un lugar cada vez más prominente en la memoria y en la ficción de Santiago.

En la novela de Jorge Guzmán Inés se vuelve el eje de Santiago, Inés, la líder de la población y de la milicia cuando la ciudad está a punto de perecer en manos indígenas porque Valdivia se halla fuera para aplastar una rebelión indígena, momento que éstos aprovechan para atacar la capital. Guzmán describe esa situación así:

> «Acaba de llegar Michimalongo, con tropas frescas –anunció Villagra.
>
> – [Inés] Si no hacemos algo ahora, creo que nos matarán a todos.
>
> [...]
>
> – Dudamos, señora –dijo Monroy–, entre matar a los siete caciques prisioneros o dejarlos ir. Parece que se empeñan con ese tremendo coraje porque quieren liberarlos.
>
> – Si ellos muestran las cabezas de los nuestros, será para desanimarnos –conjeturó Inés–. Hagámosles lo mismo a ellos. Decapitémosles a sus caciques y les mostramos las cabezas.
>
> [...]
>
> [Tres soldados] Resistieron todavía la orden expresa de Inés de que ejecutaran a los caciques [...] Entre tanto los caciques los insultaban, los escupían, los desafiaban a que los mataran. [...] Sin furor, solamente pensando en triunfar, en que la muerte de sus caciques podía desalentar a los atacantes, en cambiar el apocamiento de los guardias, Inés sacó de súbito la espada y la clavó en el pecho del más robusto de los prisioneros» (186).
>
> [...]
>
> Al día siguiente del ataque, todos los habitantes de Santiago eran pobres de solemnidad. No tenían más vestido del que llevaban puesto. Carecían de habitación, excepto Aguirre. El grano estaba todo quemado o tostado, menos dos almuerzas de trigo sano y sembrable, es dos veces lo que cabe en el cuento de las manos juntas. De sus aves, sólo le quedó una polla y un gallo. De sus cerdos, dos cochinitas y un verraco» (189).

Pero el Santiago que aparece en *Ay mamá Inés* ya no es un Santiago de la edad de oro, al menos no en el sentido que lo es para el ideal de conquista. Santiago, para Inés, es el sitio donde se consuma y extingue la utopía. Allí vive Inés con él, al menos cuando sus ocupaciones lo retienen en la ciudad, pero al cabo de los años, aunque permanezcan

en la misma ciudad, no podrán permanecer juntos. En su calidad de Capitán General de Chile, Pedro de Valdivia viaja a Perú para apoyar a las autoridades españolas, representadas por La Gasca, con motivo de la disputa que mantienen con Gonzalo Pizarro. El conflicto estalla con motivo de que éste lidera a quienes se oponen a la aplicación de las Nuevas Leyes, más favorables a los indígenas. Tras el triunfo realista y ajusticiamiento de Pizarro, Valdivia es enjuiciado (con Pizarro había acordado la expedición a Chile). Finalmente es absuelto y, más aun, el Virrey lo eleva a la calidad de gobernador de Chile, cargo de mayor jerarquía y con mucho más respaldo que el nombramiento previo por el cabildo. La consolidación de la ciudad en el sentido urbano, político, económico y militar, y el ascenso político de Valdivia traerán consigo que no sean los indios quienes le arrebaten Pedro a Inés, aunque le matan en 1553, sino las exigencias de las buenas costumbres que debe mantener un alto representante de la Corona en Chile, exigencias a las que Valdivia se pliega, aun a precio de abandonar a Inés, esto último según *Ay, mamá Inés*. Valdivia, por estar ya casado en España, no podía tomar mujer legítima en América y, al aumentar su jerarquía en el gobierno colonial, no puede, tampoco, vivir en concubinato público. Inés, pieza importante en la vida de Valdivia, estaba condenada a pasar a un papel cada vez más secundario a medida que la conquista se afirma, es decir, a medida que el poder, la burocracia y las costumbres peninsulares se consolidaban, disminuyendo el aislamiento de Chile respecto de la metrópoli. El ascenso social y ecónomico es parte de la utopía de la Conquista, sin embargo, con él viene también la obligación de someterse a los poderes que se ha dejado atrás.

Cuando regresa triunfante a Santiago, Pedro la aleja para siempre de él. El triunfo de Valdivia es, para Inés, el fin de Santiago como cobijo de la utopía amorosa y quizás de toda utopía. Jorge Guzmán, en *Ay, mamá Inés*, en un monólogo de ella, enferma, describe así la situación:

> «Creo que de eso me esto muriendo, Pedro, de triunfo y deseos satisfechos [...] él único que no se me cumplió fue a tu triunfal regreso del Perú siguiéramos viviendo juntos» (242).

Nada se dice en la novela de la muerte de Pedro de Valdivia, lo que da cierta perennidad a los hechos narrados en ella y al estatuto de la ciudad fundada por él. Nada se dice del terremoto que la destruiría años después. La narración concluye en un presente sin fin que reflexiona sobre un pasado cuyo tono es un aorismo. Inés permanece en

Santiago, sobrepasada por las circunstancias y muda ante la muerte de Pedro de Valdivia, de la que nada se dice. A partir de entonces la ciudad vive independientemente de su fundador y de su suerte. Desaparece éste, pero Santiago ya tiene vida propia, otros la nombran y, con ello, la interpretan fuera de lo que exigen el ideal de conquista y las ordenanzas. Con Inés, Santiago deja de ser el sitio de la edad dorada, donde las almuerzas se transmutan en hanegas, y la edad de oro se transforma en otra de claroscuros.

Tercer tiempo: desintegración y rebelión

En la misma línea, pero en tono irónico y apocalíptico, en 1998, poco después de ese reflexionar sobre el pasado del «nosotros mismos» se publicó *2010: Chile en llamas,* de Darío Oses[7]. Esta novela reitera la centralidad de la capital y la identificación del país con ella, y reitera también un tipo de reflexión, no tanto sobre una identidad fruto del pasado, sino de su desmembramiento. Los acontecimientos principales son los siguientes: en 2010, fecha del bicentenario del Chile independiente, ya nadie recuerda ni los héroes ni la historia. Ha triunfado el liberalismo, de forma que el Estado es insignificante y que todos los bienes y servicios se transan en la más absoluta libertad, incluyendo las drogas. Las tareas militares son asumidas por la Corporación Cóndor, que vende servicios de defensa de fronteras, de espionaje y otras actividades semejantes a quien se los pague. Las ceremonias y honores castrenses son realizados por otra institución, el Regimiento Patria Nueva, que reúne a algunos de quienes, ya muy envejecidos, admiran al general que instauró dictatorialmente el régimen neoliberal que es justamente la causa de que incluso el ejército haya sido sustituido por una empresa que vende servicios. El general muere, pero la nación ultraliberal ha tenido tanto éxito que nadie quiere recordar los tiempos dictatoriales y la única preocupación del pueblo es el fútbol y el consumo. Por eso mismo, nadie quiere hacerse cargo del cadáver, excepto el Regimiento, que lo secuestra y lo esconde, apoyado por el hecho de que una empresa le hecho una donación benéfica: armas. En medio del caos producido por un desastre futbolístico de la selección nacional y por la muerte del general, políticamente más grave pero del

[7] *Oses, Darío;* 2010: Chile en llamas. *Editorial Planeta, Santiago, 1998.*

que el pueblo no se preocupa, el Presidente de la República está preocupado y acude a un amigo, quien le responde:

> «–El Estado ya no existe, José Tomás. Ustedes mismos se encargaron de liquidarlo y ahora andan buscando los pedazos a ver si pueden salvar algo. Pero no queda nada»[8].

En *2010 ...*, que en realidad es el hoy exagerado de fines del siglo XX, se fortalece el hecho de que la invención de Santiago y la invención de Chile se identifican. Pedro de Valdivia cohesiona conceptual e idealmente un territorio disperso en la unidad político administrativa que desde la capital, Santiago, se otorga a Chile; unidad que Inés defiende y que encuentra eco en la mística de quienes están con ella. En *2010*, en cambio, la situación se invierte. El general ha gobernado con más dureza que Valdivia y con menos legitimidad, pero fruto de esta obra es justamente la pérdida de unidad y cohesión. En la nueva idea de Santiago ya no hay conflictos externos ni internos que lo aglutinen. En *2010...* se vuelve, por decirlo metafóricamente, a una situación que tiene algo de semejante con aquella que describían –hasta donde se sabe– los incas a los españoles cuando en Perú les preguntaban por las tierras del sur: el territorio se fragmenta, no hay ni poder ni referencia central. Sin embargo, ello no es contradictorio con que entre La Serena y Concepción (1000 km.), en cuyo centro está Santiago, se haya ido generando un continuo urbano de límites imprecisos[9]. Curiosamente, esas tres ciudades fueron fundadas por Pedro de Valdivia y constituyeron el eje de su labor de conquista. Su jurisdicción iba más allá, pero al norte de La Serena se hallaba el desierto y al sur de Concepción una resistencia invencible por parte de los indígenas. El crecimiento urbano de Santiago, en la novela *2010...*, se produce en paralelo al desmembramiento de la ciudad-Estado-Santiago-Chile, es decir, al desmembramiento de la utopía de la ciudad inventada. El nuevo Santiago es el del desastre, también inventado, de una capital sin una Inés que la salve cuando la autoridad está ausente y es atacada, no por los indios, no por un peligro externo, sino por un liberalismo extremo y una derrota futbolística. Esta última cataliza todos los males y permite una descripción del paisaje y de los ideales destruidos, tan distintos en 2010 de aquellos que con que Valdivia inventó Santiago:

[8] *Oses, ibid., p. 134.*
[9] *Oses, ibid., p. 94.*

«Ahora la patria se estaba esfumando como en un espejismo. Ya no quedaban parrones, ni paisajes familiares, ni trenes nocturnos, ni rincones amables. La derrota [futbolística] arrastraba hacia el resumidero los sueños, los amigos, la casa del abuelo, los recuerdos de los días de colegio. Los hombres que reventaban la reja en el estadio, y los que arrojaban botellas contra las pantalla en los maxibares, eran la tribu que había perdido a sus espíritus y dioses tutelares, y se sentían extraviados en la más horrible de las orfandades. Habían dejado de creer en el fútbol»[10].

Santiago convertido en Dorado de riqueza (hasta el ejército, transformado en empresa de servicios, produce ganancias) tiene su contrapartida en su desintegración, en el no cumplimiento de las leyes de que obligaban a construir bajo condiciones geográfico-meteorológicas favorables y en la ausencia de líderes. Esta pérdida de ideales no tiene parangón con la que se produce en, *Ay mamá Inés*, pues en ella la amante de Valdivia, aunque ya no crea en la utopía del amor, sigue creyendo en la utopía de la ciudad.

Conclusión

Santiago se inventa al mismo tiempo que se funda y se construye, como dos estructuras paralelas que reflejan, una en relación con la otra, un imagen deformada, pero coherente. Esa invención se da en un marco mayor, que es el de la invención de América a partir de un ideal místico-utópico que tiene un efecto real como movilizador de recursos y seres humanos. Estos textos, tomados en conjunto, evolucionan de modo similar a como lo hacen las primeras crónicas que describen/inventan América. Beatriz Pastor[11] ha descrito una evolución en tres etapas. La primera es la descripción ideal y épica del conquistador (*Diario* de Colón, *Cartas de relación* de Cortés, de Valdivia, etc.). La segunda etapa describe situaciones donde el héroe y/o narrador, sin perder su capacidad idealizadora e inventiva, aparece más humano, con mayor aptitud de relacionarse de igual a igual con los naturales y capacidad para apreciar los claroscuros de la Conquista (*Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, 1542). La tercera y últi-

[10] *Oses, ibid., p. 47.*

[11] *Pastor, Beatriz;* Discurso narrativo de la conquista de América, *Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1983.*

ma etapa, en cambio, muestra cómo la utopía se transforma en frustración y, ésta, en rebelión (*Jornada de Omagua y Dorado*, Francisco Vásquez y Pedrarias de Almesto, 1561). En efecto, el inicio de la invención Santiago corresponde a un Valdivia inventado, por sí mismo en sus cartas, como personaje épico. En un momento posterior (momento intelectual, no necesariamente temporal) Santiago aparece con matices positivos y negativos (cobijo y negación del ideal amoroso de Inés de Suárez), de forma relativamente similar a como Alvar Núñez y sus compañeros son capaces de distinguir matices favorables y perjudiciales en su larga caminata desde Florida hasta Culiacán, en México (Jalisco), donde deben mantenerse y marchar en ausencia de autoridad y frecuentemente con hambre. Por último, el ideal no alcanzado (riqueza para todos en un Santiago/Chile ultraliberal, sin autoridad) se transforma en rebelión de las masas, de forma similar a como Lope de Aguirre transforma en crítica y rebelión contra la corona la imposibilidad de alcanzar El Dorado cuando desaparece la autoridad directa de la Corona. La disparidad temporal y geográfica de uno y otro grupo de textos y situaciones no impide, sin embargo, que pueda apreciarse una coherencia estructural entre dichas invenciones literarias.



Santiago de Chile

La Habana literaria

Leonardo Padura Fuentes

La fundación de la nación cubana, proceso que cristaliza en las medianías del siglo XIX y que tiene su expresión definitiva con el inicio de la guerra independentista de 1868, está intrínsecamente ligada a la creación de un imaginario nacional por parte de la narrativa que, alrededor de las célebres tertulias organizadas por el escritor y promotor Domingo del Monte (1803-1853), se escribió en la isla en los años finales de la década del treinta del siglo XIX.

Un elemento de suma importancia en la creación de ese espacio psicológico y cultural, previo al de la creación del espacio nacional –de connotaciones políticas y económicas, más aun tratándose de una colonia–, fue la fijación narrativa de la imagen de la ciudad, en este caso, La Habana, centro neurálgico del movimiento de forja de una nueva identidad, propiamente cubana.

El proceso que se gesta por estas fechas es, tal vez, uno de los más intrincados y contradictorios momentos de la historia cubana y, curiosamente, uno de los menos estudiados en su profunda complejidad[1]. El hecho de que un grupo social –ni siquiera una clase en su conjunto– haya programado y, más aún, financiado, un movimiento cultural capaz de establecer las bases simbólicas de una nueva entidad nacional, diferente a la metrópoli española, es un proceso de connotaciones singulares. Sin duda, el grupo más enriquecido y socialmente renovador de la gran burguesía azucarera fue el encargado de propulsar la creación de una identidad cubana a través del establecimiento de la imagen de una comunidad humana diversa y para ello se valen de las aspiraciones de un grupo de escritores a quienes, de disímiles maneras, se les alienta y casi hasta compulsa a elaborar una literatura, especialmente narrativa, en la que se fijaran las características del conglomerado humano insular, primero en su ámbito más romántico y perma-

[1] *Ver: José Luis Ferrer.* Novela y nación en Cuba: 1837-1846. *University of Miami, 2002. DAI, 63, no. 06A (2002). Trabajo inédito.*

nente, es decir, el espacio rural, y luego en el más dinámico y cambiante, el urbano, representado por la ciudad de La Habana.

Los primeros en proponerse, desde esta perspectiva consciente y más aún, preconcebida, la creación de un espacio físico-espiritual, definidamente histórico, de la ciudad, serán los entonces muy jóvenes escritores José Antonio Echeverría (1815-1885), con su relato histórico «Antonelli» (1838) y, sobre todo, Cirilo Villaverde (1812-1894), a través del relato original *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1839) y, sobre todo, con la novela *La joven de la flecha de oro* (1841). Antes, ciertamente, La Habana había aparecido como escenario o referencia en numerosos documentos, en estudios científicos o históricos (el de Alejandro de Humboldt, la historia de Arrate) y en diarios y cartas, en los cuales, tanto viajeros foráneos como habitantes de la ciudad, se solían quejar de su deplorable estado sanitario, de sus exultantes olores, de sus vicios y lacras sociales. La Habana había sido, incluso, escenario de unos pocos relatos, caracterizados por la intención de recrear episodios más o menos reales, sin que en ninguno de ellos sus autores se propusieran la exploración del paisaje urbano en tanto componente esencial del espacio nacional y sus características singularizadoras.

Mientras «Antonelli» se remite a un período fundacional de la ciudad –finales del siglo XVII– y se refiere a una historia ligada a asuntos militares, Villaverde escribe de su «actualidad» y, a través de una historia de amor, se propone armar el tejido social, psicológico, arquitectónico y racial de la ciudad en que vive, legándonos la primera imagen polivalente de La Habana, con un recorrido narrativo que no sólo atraviesa el espacio físico de la urbe, sino que a la vez atraviesa y plasma la escala social de todo el país, pues en la narración confluyen desde las más altas autoridades coloniales hasta los negros esclavos llegados de África, grupos colocados en las antípodas de una sociedad altamente estratificada.

A partir de la publicación de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, la ciudad se convierte en el escenario más complejo y representativo de la nación en la literatura cubana, en el espejo más preciso de sus cualidades distintivas y no es casual que, desde su título, la noveleta esté poniendo a un mismo nivel a su personaje protagónico –la mulata Cecilia Valdés, representación, para muchos, de «lo nacional», por su carácter mestizo, bastardo, arribista y trágico– y el paisaje donde se desarrolla la peripecia, una locación citadina simbólica de sus contra-

dicciones y confluencias, la llamada Loma del Ángel, ubicada en la parte hoy conocida como Habana Vieja.

En su revelador análisis *Novela y nación en Cuba*, dedicado a los peculiares orígenes de la narrativa cubana en los años finales de 1830, José Luis Ferrer, precisa que, no obstante la labor de Villaverde, esta «...integración de los distintos espacios en una imagen inclusiva o total de la ciudad no ha cristalizado todavía aquí, ni al nivel del espacio narrativo (los diferentes espacios coexisten, pero sin llegar a integrarse), ni siquiera al nivel de la estructura misma del relato, en tanto todavía se trata más de una suma de cuadros o escenas individuales que de una 'novela' propiamente dicha. Si algo muestra esta renuencia de la imagen de la ciudad a integrarse en un todo orgánico [...] son las dudas del escritor con respecto a la capacidad de esa estratificada sociedad urbana para representar la nación; dudas que, por lo demás, se evidencian cuando el narrador describe, o expresa sus opiniones sobre el "pueblo" habanero»[2].

A juicio del propio Ferrer, «la primera e indiscutible imagen que logró producir la narrativa cubana del paisaje urbano como totalidad [...] apareció en *La joven de la flecha de oro*, publicada [...] en 1840 y reeditada al año siguiente en forma de libro»[3].

Sin que nos adentremos en el análisis de las características específicas de la obra, es posible afirmar que en esta novela Cirilo Villaverde consigue conciliar al fin lo social y lo físico en la conformación de la imagen de una ciudad que, a partir de entonces, queda definitivamente fijada –narrada– en el imaginario nacional como el ámbito urbano más característico. El propósito del escritor y, por supuesto, de los ideólogos de este proceso de apropiación del espacio nacional, es ante todo aglutinador, integrador, empeñado en la creación de una imagen totalizadora que, sin dejar de ser múltiple, tiende a la coherencia, como si la ciudad fuese una entidad definible por la imbricación de sus lugares, sus gentes y su historia. El proyecto de *tener* una ciudad espiritualmente cohesionada al fin se había concretado y la literatura y el imaginario cubanos tuvieron desde entonces, la representación de un espacio urbano propio.

Un paso ya definitivo en esta apropiación de la tipicidad habanera como espacio físico y social, ocurre gracias al propio Villaverde cuan-

[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

do éste publica en 1882 la versión definitiva, mucho más amplia, de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* y consigue cristalizar muchos de los tanteos y proposiciones sobre la creación de un ámbito urbano explorados en su literatura anterior. En este tránsito consolidante juegan un papel decisivo el propio desarrollo de la ciudad y la evolución política y literaria de un autor que en cuatro décadas recorre el tramo que separa al joven escritor romántico del veterano autor ya permeado por el realismo costumbrista y, políticamente, poseedor de un pensamiento mucho más independiente del que tuviera en los años 30, cuando girara bajo la órbita interesada de Domingo del Monte, ideólogo del grupo económico de la burguesía liberal. Además, si en 1839 Cuba era un proyecto de país, en 1882 ya era un país y para completar su existencia sólo necesitaba la autonomía política por la que se había luchado en los campos de batalla durante diez años.

Considerada la cumbre de la novelística cubana del XIX, apenas resulta necesario detenerse sobre los valores y trascendecia de esta novela de Villaverde, aunque para ubicarla en la evolución del proceso de creación y apropiación de un espacio urbano habanero valdría recordar que *Cecilia Valdés*, en su edición definitiva, es quizás, hasta hoy, la obra literaria que con mayor minuciosidad (para nada fortuita) describe los espacios físicos de la ciudad y los estratos sociales, culturales y étnicos que entonces la componían, consiguiendo un cuadro tan abarcador y polisémico que, aun pagando una cuota a la levedad del costumbrismo y a las intenciones nacionalistas del romanticismo, jamás ha sido superado en diversidad por ninguna obra ubicada en la capital de la isla.

Del romanticismo costumbrista de Cirilo Villaverde al realismo tipicista y finisecular de Ramón Meza –autor de una significativa novela, *Mi tío el empleado*, totalmente desarrollada en la capital de la isla–, La Habana cobró una notable corporeidad literaria que luego se encargarían de profundizar, ya en el siglo XX, los principales autores afiliados a la estética del naturalismo, Miguel de Carrión y Carlos Loveira, quienes utilizaron una ciudad ya «hecha», en muchos sentidos explicada, para ubicar en ella los dramas psicológicos y sociales de sus personajes.

Sin embargo, la generación literaria que sucede a los naturalistas, les critica a estos su escasa profundidad a la hora de revelar las esencias de la ciudad y por eso, todavía en la década de los años 60 del pasado siglo, un autor clave en el proceso de apropiación de la ciudad como espacio nacional, se quejaría de que:

> Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicimos y costumbrismos. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín»[4].

En el ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana» (1964), Alejo Carpentier considera, además que:

> Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora –a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya *la revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos [...] que expresaron el tedio, el deseo de evasión, la incapacidad de entendimiento[5].

Sin embargo, aun cuando Carpentier lleva la razón al advertir en el mismo texto que una ciudad como La Habana es un proceso en constante evolución y que literariamente ha sido fijada más por sus tipicismos que por sus esencias, su lectura de la narrativa urbana cubana parece demasiado centrada en el aspecto físico, arquitectónico, sin tener demasiado en cuenta la apropiación psicológica (tan grata al realismo y al naturalismo) alcanzada ya por esta literatura al momento de hacer sus afirmaciones.

Quizás la culminación del proceso de apropiación de un universo urbano concebido como espacio de lo nacional y de creación de una imagen integrada y definida de La Habana se produce con el momento de gran esplendor de la narrativa cubana fraguado alrededor de las décadas del 40 y el 50 del pasado siglo, por la generación literaria a la que pertenece el propio Carpentier. Y, entre todas las muchas obras entonces publicadas que se desarrollan en La Habana, dos en particular consiguen la total apropiación de su espacio en función del mismo argumento del relato: el cuento de Lino Novás Calvo «La noche de Ramón Yendía» –incluido en el volumen *La luna nona*, de 1942– y la novela corta *El acoso* (1956), precisamente de Alejo Carpentier.

[4] *Alejo Carpentier. «Problemática de la actual novela latinoamericana»,* Tientos y diferencias, *en:* Ensayos, *Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 11-12.*

[5] *Ibidem, p. 14.*



No deja de resultar significativo, ante todo, que estas dos obras tengan un mismo asunto: una persecusión en La Habana. Pero si en el relato de Novás la ciudad aparece como escenario enemigo, que repele constantemente al protagonista perseguido, cerrándole todas sus puertas, en la novela de Carpentier se concibe como laberinto y dimensión envolvente, protectora y desafiante a la vez, aunque tal vez lo más importante –de cara al proceso de asimilación del espacio urbano– en estas dos piezas maestras, es que en ellas sus respectivos autores no sienten la necesidad de explicar la ciudad, siquiera de verla como un conjunto, sino que simplemente la asumen en su caótica presencia humana y física, arquitectónica y social.

Aunque estas dos piezas, por su argumento, quizás podrían haberse desarrollado en cualquier ciudad moderna, especialmente latinoamericana, la contextualización de elementos de orden político –ambas son episodios relacionados con la frustrada revolución del año 1933–, social, arquitectónico, las hacen esencialmente habaneras, pues el ámbito de la ciudad es el escenario único e irrepetible de la tragedia. La Habana se convierte, entonces, no ya en el escenario tipificado, nombrado exhaustivamente, descrito en sus costumbres y tipos que se propuso la narrativa integradora anterior, necesitada de crear este «espejo» de la nación: La Habana es ya una ciudad literaria y lo importante, en estas obras, es su representación como espacio urbano propio. La Habana que reflejan en sus obras Novás y Carpentier es ya una entidad creada por la realidad y establecida por la literatura.

Apenas unos años después otra obra revolucionaria adelantaría y profundizaría las nociones de Novás y Carpentier sobre La Habana. Al publicar *Tres tristres tigres*, ya en la década del 60, Guillermo Cabrera Infante rompe la estuctura monolítica y laberíntica de la ciudad y la asume como un espacio abierto, en expansión, que ofrece como único refugio la noche y, mejor, si es la noche refrigerada y potenciada del nigth club o el cabaret. Del Vedado a los bares de la playa, de los aireados espacios de El Malecón y la Rampa a los polvorientos de la Esquina de Tejas y ciertos barrios populares de la periferia, los personajes de Cabrera Infante crean un mapa de una ciudad que rompe sus fronteras, recorrible en autos veloces, de bar en bar, de cabaret en cabaret, siempre, casi siempre, de noche. La luz de La Habana se pierde, o más bien se transforma, cuando el neón sustituye al sol y la oscuridad no es protectora, sino estación perfecta para unos personajes alienados. Sin embargo, el gran mérito literario de Cabrera Infante y su «renova-

ción» del espacio habanero no ocurre en la dimensión física, sino y sobre todo en la espiritual, al crear, como expresión idónea para las múltiples aventuras de personajes envueltos en una historia también múltiple, un lenguaje habanero con el que expresar ese mundo de ficción levantado en su novela. Aunque desde varias décadas atrás los autores cubanos andaban a la caza de este nuevo idioma es Cabrera Infante quien lo patentiza y lo entrega a los escritores que lo suceden –desde Jesús Díaz a Pedro Juan Gutiérrez, todos son hijos «idiomáticos» de Cabrera Infante– como algo ya cristalizado, definitorio, precisamente a través del elemento literario por excelencia: la palabra. De tal modo, la ciudad de Cabrera Infante entrega la sensación de ser como ese flujo de palabras que la compone, incluso con esa mezcla idiomática y tipográfica con que el presentador de Tropicana –«*Showtime!* (...) *Tropicana,* el cabaret MAS fabuloso del mundo... *"Tropicana" the most fabulous night club in the WORLD*... presenta... *presents*...–, una ciudad deslumbrante, amable, demasiado orgullosa y al borde de un cataclismo que se concretará años más tarde, en la realidad y en la literatura.

La siguiente novela de Guillermo Cabrera Infante, que coloca a la ciudad en su título –*La Habana para un infante difunto* (1979)– continuará la senda abierta por su predecesora, en cuanto a hallazgos del lenguaje, pero, en esta ocasión la construcción novelesca se realiza desde la recuperación de la memoria de un adolescente, y el ámbito urbano vuelve a ordenarse, a fijarse, y a cobrar una coherencia tal que se llega a convertir en una de las miradas más permanentes y reveladoras que la literatura cubana ha hecho sobre su ciudad dilecta.

Otras dos obras ejemplares, en cuanto a sus miradas urbanas, aparecen en la misma década de los sesenta: en 1962 se edita *El siglo de las luces*, novela con la que Alejo Carpentier se adentra en la misma Habana de Cirilo Villaverde, pero con una mirada que busca la profundidad de la vida de entonces a través de una mirada contextual e ideológica que parte de una conciencia muy definida de su autor; y *Paradiso* (1966), la célebre novela del poeta José Lezama Lima, en la que se presenta la ciudad a través de un ejercicio lingüístico barroco, oscurecido, definitivamente poético, que remite a las sensaciones más diversas, en su intento –también materializado por Carpentier– de establecer un diálogo con lo universal y lo permanente a través de lo intrínsecamente cubano.

Todas estas construcciones de la ciudad, fijaciones de su imagen social, arquitectónica, idiomática con las que se le da coherencia y uni-

dad al espacio habanero, son la base sobre la que trabajan, por más de dos décadas, narradores como Jesús Díaz, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes, y tantos otros, empeñados además en ofrecer la crónica de un cambio social ocurrido en 1959 y que tendría también a La Habana como espacio privilegiado. Pero todo ese afán de coherencia y solidez –incluso política– llegaría a un agotamiento hacia los finales de la década de los 80, cuando la misma ciudad comenzaría a cantar su cansancio físico y espiritual y exigiera un cambio en su percepción literaria, empujada por las transformaciones de su espacio real.

Todavía en los 80 los narradores cubanos intentaron dar una imagen totalizadora e integradora de la ciudad, asumiéndola como conjunto de diversidades en armonía, tal como ocurre en algunos de los textos típicos de la época, entre ellos las novelas *Las iniciales de la tierra*, (1987), de Jesús Díaz y *De Peña Pobre* (1980), de Cintio Vitier, o los libros de cuentos de Luis Manuel García (publicado en el 92, pero terminado al menos tres años antes, y significativamente titulado *Habanecer*,) y *Donjuanes*, de Reinaldo Montero (1986, segunda entrega de un llamado «Septeto Habanero»). Pero, por esos mismos años ya se estaban escribiendo y editando las narraciones como *Antes que anochezca* y *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, en las que se anuncia el proceso de desintegración física y moral que llegaría con la década de los 90.

Respondiendo a las tribulaciones del contexto real, la narrativa de los 90 se vuelve hacia la deconstrución, las ruinas, el apocalipsis y la marginalidad. A partir de las obras de Reinaldo Arenas, la imagen del caos y la difuminación se impone como visión más recurrida en una narrativa que se hace fantasiosa e hiperbólica pero a la vez más acendradamente realista, con personajes al borde –o más allá– de todas las pasiones y actitudes éticas, en un medio que se deshace física y espiritualmente, y a cuya decadencia dedican una parte significativa de sus obras.

La deconstrucción visible en componentes de las obras como el lenguaje –que se vaporiza, se vulgariza, se encierra en nuevos códigos–, alcanza incluso los dominios de la ideología, que deja de ser monolítica (como se pretendió en los años 70), mientras que en el aspecto físico se llega al imperio de las ruinas como laberinto posible pero nunca como refugio: la ciudad de los narradores de los 90 y principios del siglo XXI es un espacio que repele a los personajes, los margina –y las razones económicas pesan tanto como las físicas y las

morales–, convirtiéndose en un verdadero campo minado en el cual se sobrevive más que se vive, por el cual se transita, más que se crea, y del cual muchas veces se huye, hacia un exilio marcado por la imposibilidad del regreso.

Desastres ideológicos y económicos, amenazas de inanición y búsquedas de soluciones individuales caracterizan un período del que la narrativa se propone dejar la más contundente y variada crónica, muchas veces invisible en la prensa nacional. Piezas como *El rey de La Habana* (1999) y *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, relatos como los de *Rumba Palace* (1995) y la novela corta *Perversiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides, novelas de alto vuelo literario e indudable calidad estética como *Tuyo es el reino* (1997) y, sobre todo, *Los palacios distantes* (2002), de Abilio Estévez, cuentos del apocalipsis social y humano como los del volumen *La Habana elegante* (1995), de Arturo Arango, novelas de la desesperanza como *El cándido paseante* (2001) de Jorge Angel Pérez o *Silencios* (1999) de Karla Suárez, más otra infinidad de narraciones quizás demasiado cargadas de marginales, prostitutas, arribistas, mendigos, emigrantes (balseros que se van y «gusanos» que regresan), locos, drogadictos y sobre todo homosexuales, de personajes marcados por el escepticismo, la sordidez y la decepción más amarga –la multiplicación del desencanto– reflejan la crónica de un período de mutaciones profundas y hacen del espacio urbano, muchas veces descrito con minuciosidad, un *maremagnum* caótico y un anuncio del cercano apocalipsis hacia el que se mueven personajes destrozados, en ocasiones definitivamente insalvables, muy distintos de los que promueve la propaganda oficial.

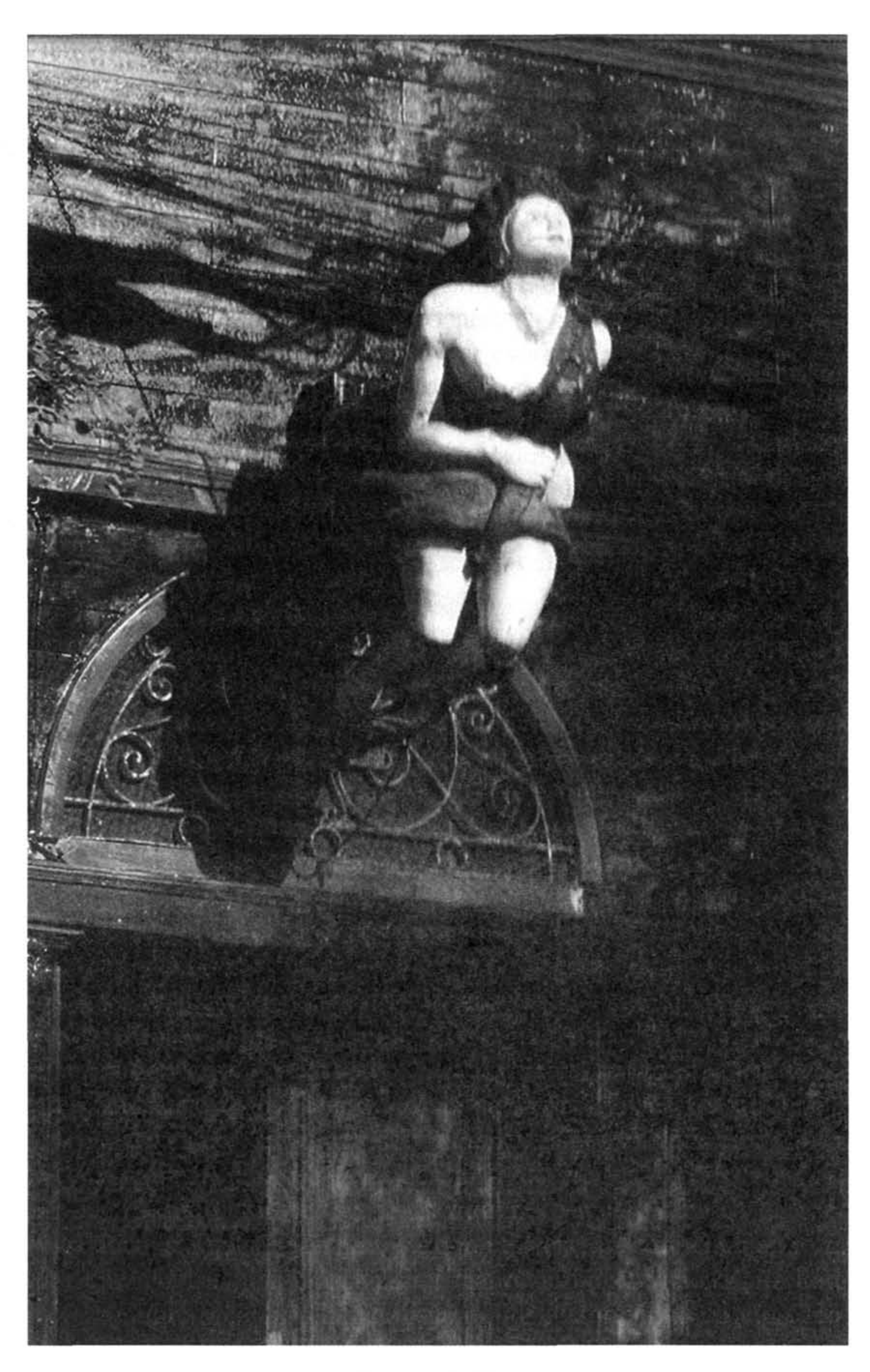
Sin duda las realidades sociales y económicas de los últimos años y un indudable agotamiento de la mirada historicista y complaciente que se impuso en la narrativa de los años 70 y buena parte de los 80 (paralelo a un cansancio por lo histórico y su retórica), han sido las razones más evidentes que han propiciado, como reacción, una reflexión más desembozada sobre la actualidad que se ha reflejado también en la desintegración de los espacios de la ciudad, asumidos como material literario preferente por los narradores cubanos.

La revulsión narrativa resultó tan profunda que alcanzó, incluso, la políticamente correcta y literariamente deplorable novela policial cubana, que en los años finales del pasado siglo y los primeros del que corre, comienza a participar de un modo más realista y literario del

proceso artístico cubano y, dentro de él, de la nueva visión de la ciudad como espacio caótico y en desintegración, como universo oscuro en donde, por diversas vías, se engendran el odio, el miedo y la frustración.

Los nuevos personajes, realidades y contradicciones que deambulan por las calles de una Habana diferente e igual, han vuelto a servir, otra vez –como en el remoto 1840 o el cada vez más lejano 1950– para recrear el espacio espiritual de la nación y darle voz e imagen a través de la literatura narrativa, la mejor capacitada para proponerse este tipo de construcciones globales. Tal vez por eso La Habana, hoy, más que espacio y escenario, ha devenido también personaje, acechado por las mismas incertidumbres y pesares de los individuos que la habitan y la hacen palpitar, mientras sus paredes se rajan y sus columnas se inclinan, mientras las vidas de sus habitantes se tuercen en el exilio o se afincan a la tierra de la isla, empeñados –todos– en hacer la crónica de un tiempo irrepetible, vivido en una ciudad también hecha por su literatura.

PUNTOS DE VISTA



Santiago de Chile

Historia de un malentendido: lecturas anglosajonas del *Quijote*

Juan Gabriel Vázquez

Es un lugar común decir que no hay dos lectores iguales del *Quijote*. A través de cuatro siglos de interpretación y reinterpretación de la novela, las reacciones de la crítica han sido tan diversas que a veces cuesta creer que hablen del mismo libro. Por supuesto, lo mismo ocurre con las reacciones de los herederos o descendientes de Cervantes, esa subespecie humana que hemos dado en llamar novelistas. Pero es preciso decir que don Miguel, que siempre va un paso por delante de nosotros, en este caso también se nos adelanta, y la primera reacción crítica al *Quijote* está incluida en la propia novela. Al comienzo de la Segunda Parte, Don Quijote le pregunta a Sancho qué ha dicho el público de sus aventuras, cómo se ha comentado lo narrado en la Primera Parte. «Hay diferentes opiniones», dice Sancho. «Unos dicen: "Loco, pero gracioso"; otros, "valiente, pero desgraciado"; otros, "cortés, pero impertinente"; y por aquí van discurriendo en tantas cosas, que ni a vuestra merced ni a mí nos dejan hueso sano».

Desde la publicación de la Segunda Parte en 1615, los huesos de Don Quijote y Sancho no han corrido mejor suerte. Los lectores de distintos siglos y épocas han visto en la obra de Cervantes un ataque del idealismo, una defensa del idealismo, un ataque de la religión católica, una alegoría del cristianismo, un elogio de valores perdidos, una sátira de valores anticuados. Pero hay dos posiciones extremas y opuestas entre las cuales navegan todas las demás, dos posiciones que representan las peores lecturas del *Quijote*. Una es la lectura religiosa: su más notable exponente es Auden, para quien don Quijote era el retrato de un santo cristiano. Auden seguía de cerca la opinión de ese fanático idealista que era Unamuno, que veía en el *Quijote* una épica profundamente cristiana –«la Biblia española», llegó a llamarlo–. La otra gran malinterpretación la hizo uno de los lectores más agudos de todos los tiempos, Vladimir Nabokov, que dedica unas cuarenta páginas de su *Curso sobre el Quijote* a comprobar que la novela de Cervantes es un

libro cruel, «el libro más amargo y bárbaro de todos los tiempos», y sobre todo, que esa crueldad es una equivocación (moral o estética) de Cervantes, porque es intrascendente y vacía. Nabokov no entiende muy bien que este libro inhumano, este inventario de trampas y engaños que perversamente se regocija con los sufrimientos de sus personajes, tenga el lugar que tiene entre los lectores y, sobre todo, en la tradición de la novela.

He llamado «religiosa» a la malinterpretación de Auden y Unamuno; para la de Nabokov se me ocurre un nombre un poco más grandilocuente: lectura agelasta. Así bautizó Rabelais a los hombres que son incapaces de reír, lo cual describe a la perfección la actitud de Nabokov ante las desgracias sufridas por don Quijote y por Sancho, su dificultad para encontrar en ellas la gracia que han tenido para otros. Ahora bien, a Auden y a Nabokov, al gran poeta británico y al novelista ruso, los une esta doble circunstancia: primero, ambos han leído el *Quijote* en lengua inglesa; segundo, ambos han pecado, cada uno a su manera, por falta de humor. La lectura solemne de quienes ven en Don Quijote una versión española de Jesús, y la lectura agelasta de quienes acusan a Cervantes de compartir la indiferencia que su tiempo sentía hacia toda forma de crueldad, esas dos lecturas desviadas, comparten el desprecio por lo que el *Quijote* tiene de terrenal y cómico, y han roto una de las relaciones de amor más intensas de la historia de la literatura: la de Don Quijote y la lengua inglesa. Lo que les propongo es rastrear esa relación –sin la cual la novela moderna no existiría como la conocemos– y tratar de remediar la ruptura.

Lionel Trilling dijo que «toda prosa de ficción es una variación del tema del Quijote». Sin duda, se trata de una exageración, pero es una exageración comprensible, viniendo, sobre todo, de un crítico anglosajón. En el siglo XX, Faulkner dijo que leía el *Quijote* cada año, como algunos hacen con la Biblia, y Joyce, al crear a Leopold Bloom, nos dio una de las versiones modernas más legítimas de Alonso Quijano. En el siglo XIX, Dickens hubiera sido incapaz de escribir *Casa desolada* sin el referente cómico de Cervantes; la relación entre Jim y Huckleberry Finn, personajes de Mark Twain, es impensable sin Don Quijote y Sancho; y el capitán Ahab de *Moby Dick* es, para el crítico Harold Bloom, una mezcla de Don Quijote y el Satán del *Paraíso Perdido*. Les ruego me perdonen este bombardeo de nombres y títulos, y les ruego lo aguanten, porque ahora la cosa se pone peor: como nos recuerda Edward Riley, la influencia de Cervantes ha producido en

inglés títulos como *La mujer Quijote*, *Don Quijote Redivivo*, *Don Quijote Segundo*, *El Quijote filosófico*, *El Quijote político*, *El Quijote espiritual*, y una de las últimas novelas de Graham Greene: *Monsignor Quijote*. Como se ve, la literatura inglesa, más que recibir la novela de Cervantes, la tomó por asalto. Y aquí vengo a citar un título, el más evidente de todos, que me he dejado a propósito para el final: *Don Quijote en Inglaterra*. Es una obra de teatro; su autor, Henry Fielding, la escribió en 1729, a los veintidós años; trece años después, en 1742, publicó una novela bajo el título de *Joseph Andrews*, y a manera de subtítulo anotó: «Escrita a la manera de Cervantes». Para muchos lectores, entre los que me cuento, es con esta frasecita inocente que Cervantes comienza a ser reconocido como fundador de una nueva manera de ver el mundo; es con esa frasecita inocente, y con el relato de cuatrocientas páginas que le sigue, que se inaugura verdaderamente el arte de la novela. Y esto no ocurre en España, patria del fundador, sino en Inglaterra. ¿Por qué? ¿Por qué no hubo en España una corriente inmediata de seguidores o imitadores del Quijote? Una posible respuesta aparece en la última página del *Quijote*. Allí escuchamos la voz de la pluma que, terminando de narrar la historia de don Quijote y Sancho, dice:

> Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote.

Cervantes advierte que nadie ha de retomar el personaje de Don Quijote, y la advertencia tiene un destinatario en particular: el «escritor fingido y tordesillesco» es, como ustedes se imaginarán, Alonso Fernández de Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo cuya publicación, en 1614, había indignado tanto a Cervantes. En estas líneas, Cervantes ordena que nadie resucite a quien él ya ha dado por muerto; pues bien, parece que la orden fue tomada demasiado en serio por los escritores españoles, ninguno de los cuales se atrevió a recibir el legado del *Quijote*, ninguno de los cuales supo reconocer la profunda novedad contenida en el libro. En realidad, tampoco los lectores españoles le dieron la mejor acogida: entre 1617 y 1704, es decir, en un lapso de casi

noventa años, hay apenas once ediciones en España. En Inglaterra, en cambio, el entusiasmo fue inmediato: allí se producía la primera traducción completa a otra lengua (la de Shelton, en 1612), y fue allí, y no en España, donde apareció el primer texto biográfico sobre Cervantes. Pero estas consideraciones territoriales son simplemente una nueva encarnación del viejo y aburrido lugar común sobre el profeta y su tierra, y no me interesan demasiado. Me interesa, en cambio, preguntarme qué vieron en el *Quijote* los escritores ingleses y qué pasó desapercibido para los españoles, por qué fue en Inglaterra y no en España donde nacieron los herederos literarios de Cervantes y, por supuesto, cómo se dio su nacimiento: quién fue la partera, en qué condiciones se dio el parto, quién bautizó a la criatura. Y todas estas respuestas pasan por el camino confuso del humor.

Quizás el momento central de las reflexiones de Nabokov sobre el *Quijote* sea la famosa anécdota sobre el rey Felipe III.

> Cuenta una tradición que el rey Felipe III de España, al asomarse al balcón de su palacio en cierta mañana soleada, le llamó la atención el extraño comportamiento de un joven estudiante que leía sentado en un banco a la sombra de un alcornoque, y que, dándose de palmadas en el costado, soltaba carcajadas estruendosas. El rey comentó que aquel individuo o estaba loco o estaba leyendo el *Quijote*. Un veloz cortesano corrió a averiguarlo. El individuo, como ya se habrán imaginado ustedes, estaba leyendo el *Quijote*.

Ese joven estudiante es el centro de los sarcasmos nabokovianos; es con él con quien Nabokov es incapaz de simpatizar. Después de contar la anécdota, Nabokov hace un rápido inventario del tipo de escenas que provocaban la risa del muchacho: el ventero que aloja a don Quijote «únicamente para reírse de él», los criados que «le arrancan a Sancho todos los pelos de las barbas», los arrieros que «apalean a Rocinante hasta dejarlo medio muerto». A don Quijote le quitan media oreja, y el estudiante se muere de la risa; don Quijote y Sancho se vomitan mutuamente, y el estudiante sigue dándose de palmadas en el costado. Para Nabokov, hay en estos episodios un nivel de crueldad física injustificable, y el hecho de que la crueldad fuera confundida con buen humor lo indignaba; y claro, no ayudaba para nada la proverbial estupidez de varios críticos cervantistas de su época, para los cuales en el *Quijote* «todo aparece endulzado por las humanidades del amor y de la buena camaradería». El lector, testigo de los sufrimientos a que es sometido don Quijote por los duques, sabe que sólo un optimista o un

redomado ingenuo pueden ver humanidad o camaradería en esas escenas. No: sabemos que don Quijote está sufriendo, y sin embargo reímos; la comedia es cruel, sí, pero la sabemos comedia. Nabokov no lo entiende, y concentra toda su incomprensión el aquel pobre estudiante observado por el rey Felipe; Nabokov no sabe, o no quiere saber, que aquellas carcajadas grotescas contienen, de manera bastante rudimentaria, uno de los momentos más importantes en la historia de la literatura. Con esas carcajadas comienza en Occidente una gigantesca revolución de la conciencia; el resultado de esa revolución es el surgimiento, al cabo de unos años, de ese complejo aparato que llamamos novela. Trataré de comentar el proceso por el cual las carcajadas que salen de debajo del alcornoque a principios del siglo XVII llegaron a convertirse en la sonrisa irónica y ladeada del lector moderno.

En ese magnífico ensayo que es *Los testamentos traicionados*, de Kundera, encontramos este párrafo:

> Octavio Paz dice: «Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor; Ariosto parece presentirlo, pero el humor no toma forma hasta Cervantes [...]. El humor es la gran invención del espíritu moderno». Idea fundamental: el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una *invención* unida al nacimiento de la novela. El humor, pues, no es la risa, la burla, la sátira, sino un aspecto particular de lo cómico, del que dice Paz (y ésta es la clave para comprender la esencia del humor) que «convierte en ambiguo todo lo que toca».

La novela es el reino de la ambigüedad, nos dice Kundera. Y sin embargo, no parece que haya nada ambiguo en las palmadas que se da el estudiante de marras mientras se desternilla de la risa. No: su risa es franca y directa, no contiene ironía alguna. Para el estudiante, y probablemente para Felipe III, el libro de Cervantes no era más que lo que –engañosamente– decía ser: una simple sátira. En el último párrafo del *Quijote*, dice la voz narradora que su único deseo ha sido «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería». Los lectores españoles le creyeron a pie juntillas, pero otra cosa muy distinta pasó en Inglaterra. Los españoles leyeron el *Quijote*; los ingleses lo interpretaron, lo manipularon, lo utilizaron como herramienta filosófica, social, política. ¿Por qué?

Para el lector español, súbdito de una monarquía absoluta de corte católico, apostólico y romano, era imposible leer a Cervantes como lo leía un lector que se ha visto rodeado de las nuevas y casi escandalo-

sas ideas liberales de Locke, o que ha visto, a principios del siglo XVIII, el auge del empirismo y el racionalismo. La Inglaterra de ese momento es un país en donde los pensadores liberales –los *Modernos*– utilizan a don Quijote como ejemplo de idealismo heroico, invocando tal vez el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam; y la Inglaterra de ese momento es, también, el país en que los conservadores utilizan a don Quijote como sátira despiadada de ese mismo idealismo. Frente a las hordas de nuevos pensadores dispuestos a inventar una nueva filosofía, una nueva religión y un nuevo gobierno, Jonathan Swift, el autor de esos *Viajes de Gulliver* que ahora se leen como libro para niños pero que son una de las piezas de sátira más agudas de la literatura, inventó la figura de un hombre que, en vez de leer a los clásicos griegos y latinos, se entusiasmó tanto con los libros de los Modernos que acabó por enloquecer y creerse capaz de cambiar el mundo. El libro se llamaba *A Tale of a Tub*, y fue publicado en 1704, cuando apenas comenzaba el siglo en que triunfó el *Quijote*. Para Swift, los autores de romances merecen «el mismo castigo que los estafadores y los impostores, intolerables para la naturaleza humana, o que los fundadores de nuevas sectas y nuevas formas de vida, por conducir al público ignorante a creer y considerar verdaderas todas las tonterías que en ellas hay». En este ambiente de tensión, en el cual la imaginación es vista por muchos como una forma peligrosa de la locura, y los romances modernos como lecturas dañinas, surge la figura de Henry Fielding. Y entonces todo cambia.

¿Quién era este Fielding, y cómo llegó a revolucionar, con ayuda del *Quijote*, la historia de la ficción en prosa? Ya he mencionado su obra de teatro *Don Quijote en Inglaterra*, de 1729, que, entre otras cosas, cuestiona la noción habitual de locura: en ella, la locura de don Quijote es virtuosa, mientras que el resto del mundo es cuerdo pero corrupto. La obra no tuvo demasiado éxito, pero Fielding siguió escribiendo piezas satíricas, cada vez más fuertes, cuyas víctimas estaban sobre todo en el mundo de la literatura: libreros, actores, dramaturgos, eran azotados sin piedad por Fielding; pero, puesto que el mundo literario se confundía a veces con la alta sociedad, Fielding empezó muy pronto a lanzar sus dardos contra la nobleza y el gobierno de turno. No tengo que señalar que algo así nunca hubiera sido posible en la monarquía católica que existía en España. En Inglaterra, en cambio, ese tipo de sátiras contra el poder eran posibles, pero eso no quiere decir que pasaran desapercibidas. Fielding era un enemigo peligroso; cuando el

gobierno, con varios pretextos, promulgó una ley restrictiva por la cual las obras de teatro debían ser aprobadas por la autoridad gubernamental antes de ser puestas en escena. Fielding se vio, para todos los efectos prácticos, privado de su medio de subsistencia. Era el año de 1737. Permítanme que resuma brevemente lo que le ocurrió en los cuatro años siguientes: se endeudó hasta el cuello, llegó a quedar detenido por sus deudas, publicó una parodia despiadada de una de las novelas más exitosas de la época, se ganó para siempre la enemistad del autor, el clero, la burguesía y el establecimiento literario, sufrió la muerte de su padre y los primeros síntomas de mala salud, y durante el invierno de 1741 a 1742, mientras estaba en cama con una crisis de gota, con un hijo moribundo en la cama de al lado y su esposa gravemente enferma en la única cama sobrante, escribió buena parte de *Joseph Andrews*. Gran paradoja: el libro que comprendió por primera vez para qué servía la comedia que Cervantes había plasmado en el *Quijote* fue concebido en uno de los momentos más tristes de la vida de su autor.

El defecto de los seguidores de Auden y Unamuno (los lectores religiosos) y de Nabokov (los lectores agelastas) es el mismo y es muy simple: el *Quijote* no les parece cómico. Para los unos, don Quijote es un mártir, y el libro es su vía crucis; para los otros, don Quijote es una víctima de la crueldad de la época y sobre todo de su autor, pues para nadie en sus cabales puede ser gracioso ese inventario de torturas físicas y espirituales a que es sometido. En cambio Fielding, a partir de *Joseph Andrews*, no sólo entendió que el Quijote era una gran comedia, sino que entendió también que no era *sólo* una gran comedia; en otras palabras, entendió qué tipo de comedia era la del *Quijote*, y cómo podía utilizarla un autor cuyos propósitos fueran serios. Sus argumentos están recogidos en el famoso Prefacio de *Joseph Andrews*, uno de los documentos fundacionales de la narrativa moderna, y a veces se me ocurre que es allí donde nace propiamente la novela europea. Sin mencionar ni una sola vez la novela de Cervantes, este prefacio es el más inteligente y agudo comentario crítico sobre el *Quijote* que se ha escrito, mejor que cualquier cosa de Auden, mejor que Harold Bloom, y mejor que las trescientas páginas de Nabokov.

El Prefacio comienza con una declaración que puede parecer arrogante. La idea que tienen los lectores de lo que es una novela, dice Fielding, puede ser distinta de la que tiene el autor, y por eso le gustaría decir algunas palabras sobre este tipo de escritura que, según subraya, «no ha sido intentada nunca antes en nuestro idioma». Sólo esto

marca una diferencia importante con Cervantes, que nunca se sintió fundador de nada, que apenas era consciente de estar haciendo algo original. Fielding se da incluso el lujo de bautizar su criatura. La llama «novela cómica». ¿Y qué es una novela cómica? Es un hijo de la épica –es decir, descendiente de la *Odisea* o de la *Ilíada*–; y, si la épica puede dividirse en comedia y en tragedia, y por otra parte en verso o en prosa, su libro será un «poema cómico épico en prosa». (Años después, en *Tom Jones*, la definición se haría un poco más personal: «escritura prosai-comi-épica».) Pero entre todos estos ingredientes, el que más interesa a Fielding es el cómico: Sabe que es ahí donde radica la novedad de su proyecto, y todos los esfuerzos del Prefacio están conducidos a definir su idea de lo cómico y a separarla de las malas compañías. Fielding se pregunta de dónde surge lo cómico, y concluye que surge de la exposición de lo ridículo. Y la fuente de lo ridículo, para Fielding, es lo que él llama afectación, es decir, la voluntad de ser lo que no se es. Ésta, por supuesto, es la enfermedad de don Quijote. La afectación de la caballería andante hace que las desgracias de don Quijote sean ridículas; en *Joseph Andrews*, el párroco Adams es cómico debido a su afectación de una sabiduría que no tiene. Aquí, por supuesto, nace el gran tema de la novela realista, desde *Madame Bovary* hasta *Lord Jim* o la novela contemporánea que ustedes escojan: la diferencia entre lo que se es y lo que se quiere ser.

Pues bien, tengo para mí que aquí radica el primero de los dos grandes errores de Nabokov: su incapacidad para entender la afectación. Si Nabokov saliera en este momento de su tumba suiza y viniera hasta aquí para preguntarme por qué pueden parecer graciosas al lector las desgracias que sufren Sancho y don Quijote, yo echaría mano del Prefacio de Fielding y le daría a leer este párrafo:

> A través de la afectación, los infortunios y calamidades de la vida, o las imperfecciones de la naturaleza, pueden transformarse en objetos de ridículo. Por supuesto, es dueño de una mente mal formada aquel que puede considerar la fealdad, la enfermedad y la pobreza ridículas en sí mismas: asimismo, no creo que exista hombre alguno que, al toparse con un sujeto sucio que deambule por las calles montado en su carreta, reciba de ello la noción de lo ridículo; pero si viera la misma figura descendiendo de un coche tirado por seis caballos, o saltar de su silla con el sombrero bajo el brazo, entonces comenzaría a reír, y con justicia.

Y además le señalaría que *Lolita* está montada enteramente sobre este principio: con *Lolita* reímos a carcajadas, pero no porque nos

parezca graciosa la relación entre un hombre maduro y una niña apenas adolescente, sino por el ridículo a que se ve sometido Humbert Humbert tratando de transformar en sublime el deseo más prosaico, tratando de que Lolita sea para él lo que no es. Nabokov, practicante agudísimo de esta estrategia, no supo reconocerla en el *Quijote*.

Pero hay otra distinción en el Prefacio que me interesa más, y que le habría debido interesar a Nabokov: la de lo cómico y lo burlesco. «No hay dos especies de escritura más diferentes», dice Fielding, pues, mientras que una, lo burlesco, es «la exhibición de lo monstruoso y lo antinatural», en la otra, lo cómico, el escritor se debe limitar estrictamente a imitar la naturaleza, y sus personajes deben ser tomados del «libro de la naturaleza». Lo burlesco es la caricatura, y la caricatura es fácil: nada más sencillo que hacer reír mediante narices grandes. Lo verdaderamente cómico, en cambio, se halla en la vida diaria de la gente real, y la tarea del nuevo género es descubrirlo y describirlo con fidelidad. No sé si ustedes se dan cuenta de la revolución que existe en esta idea: primero, frente a las fantasías ilimitadas de lo burlesco, Fielding reivindica lo cotidiano como materia narrativa; segundo, frente al resultado de lo burlesco, que es la sátira, Fielding reivindica la ironía. La sátira es siempre reírse de otro, burlarse de otro, porque se buscan los defectos ajenos; pero cuando los personajes son reales, sacados, como dice Fielding, de sus «propias observaciones y experiencia», ¿entonces quién ríe de quién? Al reír de esos personajes, ¿no estaremos riendo de nosotros mismos? Éste es el ejercicio de la ironía que un siglo más tarde se transformaría en el espejo de Stendhal. Stendhal, como ustedes saben, definió la novela como un espejo que uno pasea a lo largo del camino; en Fielding, ese espejo se levanta frente al lector, y le dice: ten cuidado de reír con lo que le ocurre a estos personajes, porque te estarás riendo de ti mismo.

Y aquí llego al segundo error cometido por Nabokov, el más importante: Nabokov no entendió que en el *Quijote* pasaba exactamente eso. Creyó que el *Quijote* era sátira, es decir, que todos al unísono nos burlábamos del pobre Alonso Quijano, ese viejo loco, y de su escudero maltratado y bufonesco. No entendió que el *Quijote* es ironía, y que la ironía es como un difusor de la risa, es un mecanismo que dispersa la risa en todas direcciones. El estudiante que reía a carcajadas debajo del alcornoque no se reía solamente de don Quijote; se reía también de los duques, y, al hacerlo, se reía de ese Felipe III que lo observaba desde su balcón. Al principio de la Segunda Parte del *Quijote*, el bachiller

Sansón Carrasco cuenta a don Quijote que «los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*». La lectura de los pajes, si cada paje ríe como reía el estudiante, resulta profundamente subversiva, pues su objeto es esa nobleza caduca a la que Cervantes le guardaba, no sin razón, cierto rencor, pues, a pesar de su heroísmo en Lepanto, a pesar de sus días de cautiverio en Argel, se había negado a abrirle un lugar decente en su propia tierra. Pero la dispersión de la risa no termina aquí. Al reírnos de lo que los duques le hacen al pobre caballero, los lectores somos también los duques; al reírnos de la paliza que dan los galeotes a don Quijote, somos también los galeotes.

Sarah Fielding, hermana del autor de *Joseph Andrews* y escritora muy suficiente, lo entendió bien. En un texto de 1754, tras discutir el tema del humor en Cervantes, se refiere al libro de su hermano con palabras que yo quisiera aplicar al *Quijote*: «Quienes ridiculizan al párroco Adams han sido dibujados de manera que sean ellos el objeto del ridículo (y no aquel hombre inocente)». Lo mismo sucede cuando Sancho, como gobernante de su ínsula, es víctima de interminables burlas (o de un interminable manteo); o cuando una criada engaña a don Quijote y lo deja colgado de un balcón durante dos horas, sólo para reírse de él. En ambas situaciones, quienes quedan en ridículo son, al mismo tiempo que Sancho y don Quijote, los duques y la criada. Así, lo que para Nabokov se limitaba a una crueldad inexplicable de Cervantes, para el lector sensible a la ironía es una dura denuncia de ciertas mezquindades humanas: el dedo acusador que sale del libro y le dice al lector: tú eres así. ¿No es éste el espejo del que hablaba Fielding? Para ilustrarlo, les propongo que veamos una escena de *Joseph Andrews*. Una noche, estando solo en medio de un camino, Joseph es asaltado por dos bandoleros que le roban, lo golpean y, dándolo por muerto, lo dejan. Poco después pasa un coche, y nos damos cuenta de que el centro cómico de la escena no era el ataque al pobre hombre, sino las reacciones de los viajantes:

> El pobre desgraciado, que pasó un largo rato inmóvil, apenas comenzaba a recobrar el sentido cuando se acercó una diligencia. El postillón, al escuchar los quejidos de un hombre, detuvo sus caballos y dijo al cochero que «estaba seguro de que en la zanja yacía un hombre *muerto*, pues lo había oído quejarse». «Sigamos, señor», dice el cochero, «que vamos horriblemente tarde, y no tenemos tiempo de ocuparnos de un muerto». Una dama, que había escuchado lo que dijo el postillón y había también escuchado el quejido, dijo ansio-

> samente al cochero que «se detuviera para ver cuál era el problema». Con lo cual éste pidió al postillón «apearse y mirar al interior de la zanja». Eso hizo, y regresó diciendo que «había un hombre sentado allí y tan desnudo como el día en que vino al mundo». «¡Jesús!», exclamó la dama, «¡un hombre desnudo! Estimado cochero, continúe usted y deje al hombre donde está.» En este punto los caballeros salieron del coche; y Joseph les rogó «que se apiadaran de él; pues le habían robado y casi lo habían matado a golpes». «Lo han robado», exclama un caballero anciano; «démonos toda la prisa posible, o también a nosotros nos robarán». Un joven que pertenecía a la profesión legal respondió que «habría preferido que hubiesen pasado sin prestar atención: ahora, en cambio, podría probarse que habían sido ellos *su última compañía*; si llegase a morir, podrían ser llamados para, de alguna manera, dar cuentas por su asesinato. Por consiguiente le parecía aconsejable que le salvaran la vida a la pobre criatura, si era posible; al menos, si muriese, evitarían así que el juez considerase que habían abandonado la escena».

Nabokov hubiera criticado en esta escena la crueldad a que es sometido Joseph; no se habría dado cuenta de que la verdadera víctima es la sociedad inglesa, puritana y egoísta, que sale bastante mal parada de estas pocas líneas.

Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel, pedía a los cristianos de su tiempo cuidarse del «pecado de ironía». La ironía no estaba bien vista en la España de Cervantes; fue necesario que el libro viajara a la Inglaterra escéptica y algo cínica de Swift y de Fielding para que fueran descubiertas las verdaderas posibilidades de su ejercicio, las posibilidades del humor como ingrediente literario. Lo singular es que los practicantes de la ironía, las figuras sobresalientes de esta tradición fundada por Fielding, nunca se han librado de los lectores miopes. El testigo de Fielding fue recogido por varios nombres, pero el que más contribuyó a formar lo que hoy conocemos como novela fue un religioso irlandés: Laurence Sterne. Al principio del *Tristram Shandy*, el narrador paga uno de varios tributos a Cervantes, mencionando de pasada al «caballero de La Mancha, a quien, por cierto, y con todas sus locuras, admiro más que al héroe más noble de la antigüedad». Pues bien, Samuel Johnson, el crítico más importante del siglo XVIII y para muchos de toda la lengua inglesa, un hombre para el cual el *Quijote* era una de las tres obras fundamentales de la literatura, fue incapaz de reconocer la importancia de esos contemporáneos que para nosotros son los verdaderos herederos de Cervantes. Johnson se sintió muy seguro al decir que *Tristram Shandy* no permanecería; de Fielding

dijo que era un burro y un granuja. Traigo esto a colación porque no quisiera ser injusto con Nabokov, un novelista al que admiro: en todas las épocas, «el pecado de ironía» del cura Talavera ha sido mal visto o ha generado curiosos malentendidos. Y sin embargo es claro que la novela no existiría sin este pecado. Por eso en la tapa de toda novela genuina siempre debería poderse leer la advertencia que un gran heredero anglosajón de Cervantes, Mark Twain, puso en el *Huckleberry Finn*: «Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad en este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca».

Valera y Pardo Bazán en sus epistolarios

Leonardo Romero Tobar

Documentos públicos y textos privados

Las relaciones literarias que mantuvieron Valera y Pardo Bazán son, en lo esencial, bien conocidas. Tanto la mutua estimación como las disidencias estéticas habidas entre ambos apuntan hacia una perspectiva del campo literario poco frecuente en la tradición literaria española, la de una estimulante dialéctica de valores complementarios en la que prima la atención despierta y respetuosa. Podía pensarse que esta actitud, tanto en Pardo Bazán como en Valera, respondía a los modos de comportamiento propios del medio aristocrático del que procedían y con el que ambos estaban estrechamente vinculados, y algo podía haber de esto, pero más allá de las fórmulas de cortesía social es preciso tener en cuenta el rasgo de escritura inteligente que les caracteriza.

El crítico Valera se interesó en varias ocasiones por los textos de la escritora gallega, en los que reconoció su valor literario y «jamás le escatimó alabanzas, sin caer por ello en la más pequeña exageración»[1]. Como es sabido, la primera expresión de sus impresiones de lector pardobazaniano fueron sus *Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas*[2] en que recogía su reacción ante *La cuestión palpitante,* un poco tardía respecto a la fecha de publicación del ensayo

[1] *Manuel Bermejo Marcos,* Don Juan Valera, crítico literario, *Madrid, Gredos, 1968, p. 195.*

[2] *Aparecidos como artículos en la* Revista de España *entre agosto de 1886 y abril de 1887 y reunidos este mismo año en un volumen prologado por Pedro Antonio de Alarcón.*

[3] *El trabajo de la Pardo apareció como serie de artículos publicados en* La Época *entre el 7-XI-1882 y el 16-IV-1883; se editaron en un volumen de 1883. Sobre la reacción de Valera al ensayo de la Pardo, que manejó en su versión francesa, véanse: Luis López Jiménez,* El Naturalismo y España: Valera frente a Zola, *Madrid, Alhambra, 1977; José Manuel González Herrán en su edición de* La cuestión palpitante *(Barcelona, Anthropos, 1989, passim y pp. 73-74) y María Luisa Sotelo («Emilia Pardo Bazán y* La cuestión palpitante *(1882-1883)», en el volumen colectivo* El Naturalismo en España: crítica y novela, *ed. de Adolfo Sotelo (Salamanca, Almar, 2002, pp. 187-218).*

en España[3]. A este extenso arreglo de cuentas del autor andaluz con el naturalismo siguió el ensayo «Con motivo de las novelas rusas» de 1987[4] y en el que el andaluz, de nuevo, reaccionaba contra el prurito de exhibición de novedades que manifestaba la escritora. En 1889 reseñó la novela *Morriña*[5] para, dos años más tarde, hacer público el folleto *Las mujeres y las academias* suscitado por la pretensión de ingreso en la Española de la autora de *Los pazos de Ulloa*[6]. En 1901, en fin, dedicaba un comentario personal al «*Discurso* pronunciado por doña Emilia Pardo Bazán en los juegos florales de Orense»[7].

De pasada, en otras muchas ocasiones, se refirió a la escritora gallega o a alguna de sus obras literarias, bien para comentarlas –caso de los relatos breves *El tesoro de Gastón* o *La Chucha*[8]–, bien para manifestar sus elogios sobre las calidades literarias de la condesa como, a vía de ejemplo, señalaba en una reseña al libro de Silveira da Mota, *Viagens na Galiza* (1889):

> Es singular que el señor Silveira, que habla de antiguos escritores gallegos que escribieron en castellano, como Feijoo, a quien compara con el padre Almeida, nada hable de los ingenios del día; se calle o no sepa nada de doña Emilia Pardo Bazán. Se conoce que el ilustre viajero fijó principalmente su atención en lo escrito en gallego[9].

[4] *Texto presentado como «Carta a la señora doña Emilia Pardo Bazán» y publicado en la* Revista de España *de 10-VIII-1887, pp. 117-132). Para este episodio: Cristina Patiño Eirín «*La Revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y* Le roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad», AA. Vv.*, Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway, *ed, J. M. González Herrán (Santiago de Compostela, Universidad, 1997, pp. 239-273).*

[5] La España Moderna *(vol. XII, diciembre, 1889, pp. 151-158).*

[6] *El folleto lo publicó Fernando Fe en 1891 bajo el pseudónimo de «Eleuterio Filoginio» (el libre amante de las mujeres); habían aparecido fragmentos en* La Época *816-VII-1991 y en* La Correspondencia de España *de 19-VII-1891.*

[7] La Lectura, *II, 1901, p. 591-596.*

[8] *Es sumamente significativo que el elogio que formula Valera de* El tesoro de Gastón *abunde en los tópicos que, desde los humanistas europeos, se habían divulgado a propósito de la escritura de mujeres: «La facilidad, la gracia y la ligereza impetuosa del estilo de doña Emilia son tales, que si ella adoptara el método de escribir de los clásicos antiguos, de que hablamos al empezar este artículo, recelo yo que lo escrito por ella habia de perder gran parte de su hechizo, consistente en lo espontáneo , natural y casi impremeditado de lo que escribe» (*El Liberal, *8-VIII-1897).*

[9] La España Moderna, *1890, XV, pp. 222.*

En cualquier caso, los textos publicados por Valera hacen patente una estimación literaria notable respecto a la escritora gallega[10] que, más allá de las cortesías imprescindibles en una mentalidad afincada en la concepción patriarcal de la sociedad, reconocía en la mujer escritora la vivacidad asimiladora de los estímulos literarios franceses y las dotes naturales de expresión natural en los entramados de sus ficciones narrativas.

Doña Emilia Pardo Bazán tampoco fue indiferente, como crítica, a la obra del autor andaluz. A pesar de las tres sonadas ocasiones en las que Valera había afirmado en público sus disidencias –sobre el naturalismo, sobre la novela rusa y sobre la posibilidad de que las mujeres fueran académicas– nunca dejó de ver en él a la figura más respetable del panorama intelectual español del momento. Se refirió a Valera en diversos pasajes de *La cuestión palpitante*; en las primeras páginas, de forma elíptica («Un insigne novelista, de los que más prefiere y ama el público español, me declaraba últimamente no haber leído a Zola, Daudet ni ninguno de los escritores naturalistas franceses, si bien le llegaba *su mal olor*»[11]) y en las sucesivas, de forma elogiosa, tono que mantuvo en otros trabajos sin dejar por ello de presentar sus objeciones a lo que don Juan había afirmado en su crítica de *La cuestión palpitante*.

En *Nuevo Teatro Crítico* reservó unas cuantas páginas a la reseña de la polémica de Valera con Campoamor y, lo que es más sintomático sobre las relaciones entre ambos, reconstruyó su amistosa relación en dos trabajos, a raíz de la muerte de don Juan: una nota breve en que lo evocaba en el lecho de muerte[12] y en una serie de artículos aparecidos en 1906 en *La Lectura* y reeditados posteriormente en el volumen de 1908 *Retratos y apuntes literarios*[13]. Un día después de su propio falle-

[10] *Repárese, por ejemplo, que a Rosalía de Castro la ignoró como poeta en su* Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX *(1902-1903) y que sólo le dedicó brevísimas alusiones de pasada en artículos generales sobre la literatura gallega o las mujeres escritoras (cf. las alusiones en la edición de Valera,* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1949, II, pp. 821, 902 y 1231).*

[11] La cuestión palpitante, *ed. cit., p. 139. Bermejo Marcos supone, por su parte, que Valera no le perdonó a la novelista gallega el que le llevase ventaja en la lectura de los novelistas europeos contemporáneos, los rusos y los franceses (ob. cit. pp. 45-46). En cualquier caso, si el aludido en el párrafo arriba citado es Valera, resulta evidente que, con anterioridad a los datos que aquí ofrezco, los dos escritores mantenían algún tipo de comunicación personal.*

[12] *Véase «La vida contemporánea»,* La Ilustración Artística, *1905, XXIV, p. 266 y otra nota de esta misma revista de 1916 , nº 1920, p. 730.*

[13] *«Don Juan Valera»,*La Lectura *1906, VI, pp. 127-135, 193-203, 281-290.*

cimiento, el diario *ABC* publicaba otra nota de doña Emilia en la que recordaba emocionadamente a «El aprendiz de helenista»[14]. Pilar Faus, en su reciente biografía de la escritora, ha exhumado escritos muy sentidos de doña Emilia en que se boceta la figura del caballero y del escritor –el novelista y el crítico– amigo, con el que siempre mantuvo una cordial relación. Es singularmente conmovedor el artículo de *La Lectura* de 1906[15] en el que recordaba el perfil humano y literario del prócer recientemente fallecido:

> Era encantador verle y hablarle en los últimos tiempos, cuando se formaba en torno suyo algo de vacío, cuando iba olvidándosele un poco –según se olvida a los que se aproximan al sepulcro-, y encontrarle en augusta calma, impávido ante la proximidad de la *Intrusa*, cuyos pasos de esqueleto se imaginaría oír resonar a veces sobre los peldaños de la escalera o sobre el suelo de aquel pasillo revestido de estanterías atestadas de libros, que precedía a la biblioteca, y por la cual, tentando ligeramente la pared, acompañaba, con rendida cortesía de antiguo diplomático, a las señoras, despidiéndolas hasta la antesala. (...) Sus palabras de gratitud cuando yo iba a pasar unas horas, para mí tan provechosas, discutiendo y charlando con él, eran conmovedoras por lo apacibles, por los desprendidas ya de cuanto halaga y solicita, excepto del placer tan espiritual de la comunicación de ideas[16].

Lo que dicen las cartas

Los textos publicados en vida de los dos escritores son, pues, suficientemente expresivos del grado de relación personal que ambos mantenían, pero nos queda por exprimir la rica fuente de información que son las cartas privadas. Hasta el momento no conocemos ninguna de las posibles cartas que debieron de cruzarse. La edición de las cartas de Valera en la que llevo tiempo ocupado junto con dos colegas de mi Universidad, me ha permitido anotar observaciones del escritor egabrense, algunas hasta ahora inéditas, que pueden arrojar alguna luz sobre la naturaleza y características de la relación amistoso-profesional que mantuvieron.

[14] ABC, *13-V-1921.*

[15] Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra, *La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, 2 vols.*

[16] *Texto del artículo de 1906 que sirvió de base para una conferencia de la Pardo Bazán en el Ateneo en 23-II-1907 (cito por Emilia Pardo Bazán,* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, III, 1414a).*

Desafortunadamente no disponemos aún de un repertorio similar de las cartas escritas por doña Emilia. Así pues, para conocer sus juicios más reservados hemos de acudir a los comentarios que fijaba en sus misivas dirigidas a distintos corresponsales de los que formaban parte de la red de sus relaciones amistosas y profesionales. Así por ejemplo, en una carta de 8-VII-1882 la dama gallega no disimula ante el joven Menéndez Pelayo su opinión sobre el sentido de la novela *Pepita Jiménez* y sobre la calidad lírica de los versos del autor de la novela:

> ¡ (...) Y cómo pone Vd. a salvo a Valera, y cómo se trasluce, sin embargo, que no piensa Vd. lo que dice, y que está Vd. convencido de que *Pepita Jiménez* contiene más sutil ponzoña que *León Roch* o *Gloria*!
>
> Valera poeta (¿?). He adquirido sus poesías y las he mandado al campo (adonde iré pronto) con otros muchos libros... es un buen versificador, correcto y helado como un mármol, a lo que juzgar puedo de dos o tres piezas de la colección que repasé...No debe salir de la prosa. Sus versos enfrían, y lo que es peor...¿por qué no escribirlo, si es verdad? Dan sueño[17].

Otros comentarios epistolares leemos en alguna otra carta, como en la que escribe al conde de las Navas en 1921 y en la que se refiere al proyectado monumento al egabrense que se habría de erigir en Madrid[18]. Recuérdese que ella fue la organizadora del homenaje que tributó el Ateneo madrileño al autor de *Pepita Jiménez* y, según una tradición oral, que solía leer en voz alta al escritor invidente en el curso de las visitas que ella le hacía.

Por supuesto que las páginas de crítica literaria de los dos escritores dan la vertiente pública de las relaciones habidas entre ambos, relaciones de respeto intelectual y simpatía personal que fueron acrecentándose con los años. Carmen Bravo Villasante, biógrafa de ambos, ha escrito a este propósito que «la simpatía existente entre Valera y la Pardo Bazán tenía un fundamento más profundo, superior a las afinidades ideológicas. Ambos tenían una visión gozosa del mundo, un convencimiento de la grandeza humana, un panfilismo generoso y una generosidad cordial»[19].

Las cartas de Valera nos dan una amplia versión del proceso estimativo que el andaluz experimentó en relación a la Pardo Bazán. De

[17] *Marcelino Menéndez Pelayo,* Epistolario, *ed. de M. Revuelta Sañudo, Madrid, F.U.E., 1982-1991, 23 vols.. El texto de Pardo Bazán en la ed. citada de* La cuestión palpitante, *p. 317.*

[18] *Carta reproducida en Pilar Faus, ob. cit. nota 30 de p. 346.*

[19] *Carmen Bravo Villasante,* Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, *Madrid, Novelas y Cuentos, 1973, 256.*

las hoy conocidas, la primera en la que habla de ella es en una de 8-IV-1883 dirigida a Narciso Campillo y en la que se refiere a uno de los comentarios que sobre su persona había hecho la escritora gallega en *La cuestión palpitante*:

> Doña Emilia Pardo Bazán me han dicho que dice, en su último artículo sobre el *realismo*, una tontería acerca de mí que me ha cargado bastante, y por la que infiero que esta *realista* no tiene el sentido de lo *real*, como a casi todos los que presumen de realistas sucede. A propósito de que yo me quejo, no sé en qué artículo, de haber ganado poco con mis novelas, sale con el chiste de que por eso soy ministro plenipotenciario, para ganar más. En lo cual, en cierto modo, se equivoca de medio a medio[20].

Pocos días más tarde, el 22 del mismo mes, explica a Manuel Cañete su reacción inmediata a las propuestas de la gallega:

> La *Poética* de Campoamor y los artículos sobre *realismo* de doña Emilia Pardo Bazán me escarabajean en la mollera y me producen comezón y prurito de lanzarme a la palestra a defender las sanas doctrinas y a fustigar duramente tan bárbaras y peligrosas novedades[21].

Pero, a pesar de este propósito y de lo que sugiere este texto –que Valera estaba siguiendo en *La Época* los artículos que estaba publicando doña Emilia–, no se engolfó en la controversia hasta pasados algunos años, después de leer el ensayo pardobazaniano traducido al francés por Albert Savine y publicado en París bajo el título de *Le naturalisme* (1886). «Su lectura me ha excitado» comunica a Menéndez Pelayo el dos agosto de ese año y, al día siguiente, a su fiel Greindl le comenta que, en España, hay una señora gallega «que escribe mucho y no puede negarse que tiene notable talento». Su propósito confesado es exclusivamente discutir los errores de juicio de la novelista: «Yo no pienso, ni debo, ni quiero tratar mal a dicha señora, Mi propósito es trabajar, y en esto es menester que me ayuden los amigos, para ver cómo sacudimos el yugo literario francés» expone a Narciso Campillo (20-X-1886). Y, puesto ya a la tarea, admite que se está divirtiendo mucho

[20] *Juan Valera,* Correspondencia. 1876-1883. *ed. L. Romero Tobar, A. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo, Madrid, Castalia, 2004, III, p. 500. El autor de la carta alude a este juicio que puede leerse en* La cuestión palpitante*: «Valera declara que su* Pepita Jiménez *–su perla– le habrá valido unos ocho mil reales. ¡De suerte que no asciende a mil duros al año lo que el ingenio novelesco de Valera puede reportar! Casi comprendo que prefiera la embajada» (cito por la edición de González Herrán, p. 317).*

[21] *Valera, ed. cit., p. 507.*

con la escritura de sus artículos: «yo me deleito escribiéndolos. Yo, como escritor soy tan candoroso, que me río las gracias o las creo tales, y me maravillo y hasta me doy por vencido de la fuerza de mis argumentos. Me sucede como a don Quijote cuando rompió con su propia espada la celada de papelón que acababa de hacer; me quedo contentísimo de la fuerza de mi brazo que la ha roto» escribía a Greindl (26-X-1886).

Valera no exhibía los violentos prejuicios antifeministas que manifiestan otros corresponsales suyos, por ejemplo Menéndez Pelayo[22] Lo que nos dicen sus cartas es que ambos debían de mantener alguna relación amistosa antes de que se iniciase la publicación de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, que el egabrense estimaba en mucho el talento de la escritora y que sus diferencias estéticas se sustentaban en la desconfianza que él sostenía frente a la dominante cultura francesa contemporánea, símbolo para él de la simulación que de lo bueno fabrica la mediocridad. «Doña Emilia Pardo Bazán –escribe a Menéndez Pelayo el 20-XI-1886- me ha escrito una carta muy amable diciendo que tal vez me conteste. Aunque lo haga y esto me lisonjee, no replicaré, pues mi intención no fue nunca armar polémica o controversia, sino ir contra la extravagancia estética de Zola».

Prescindo, pues, de las observaciones que leemos en las cartas de Valera sobre puntos de teoría y crítica literaria –las más abundantes están expresadas en las misivas que enviaba al joven sabio santanderino– que es cuestión harto conocida. Me limitaré, pues, a subrayar telegráficamente las anotaciones personales en que se destacan aspectos de la relación personal de los dos escritores que aquí nos interesan.

Estas noticias menudean a partir de la instalación de don Juan en Bruselas, lugar al que se desplazaron su mujer y sus hijos y desde donde mantenía, además, una comunicación mucho más cercana con su hermana Sofía. A Sofía, precisamente, le escribe el 10-I-1877 para indicarle que «hacia el 20 de este mes va a París una literata española algo extravagante, pero de talento, a quien casi he prometido verla en

[22] *Afirmaba el santanderino, al valorar los «Apuntes autobiográficos» de la autora de* Los Pazos de Ulloa, *que le parecía increíble «y es para mí muestra patente de la inferioridad intelectual de las mujeres (bien compensadas por otras excelencias) el que teniendo doña Emilia condiciones de estilo y tanta aptitud para estudiar y comprender las cosas, tenga al mismo tiempo un gusto tan rematado y una total ausencia de tacto y discernimiento» (en carta de 14-XI-18876 dirigida a Valera).*

París. Es gallega y se llama doña Emilia Pardo Bazán. Ha escrito mucho. Ella, por espíritu de contradicción, es quien me mueve a escribir contra el naturalismo, como estoy escribiendo».

Pocos días después anuncia que el viaje parisino que había prometido no podrá realizarse: «Acabo de recibir tu carta de ayer y la tarjeta postal de doña Emilia Pardo Bazán. Como no tengo dinero, ni salud, ni humor, me parece que desistiré de ir a París. Ya escribiré a doña Emilia disculpándome de no verla»[23]. Y tres días más tarde lo corrobora: «Ya escribí a doña Emilia, disculpándome de no poder ir. Supongo que ella se quedará en París algún tiempo, de suerte que si voy o a fin de febrero o a principios de abril, aún podré verla ahí. Entretanto me parece bien que la veas y la obsequies en algo, si puedes. Debe [de] tener, a lo que yo recuerdo, una facha algo extravagante; pero, en lo esencial, es señora muy *comm'il faut*, de la primera aristocracia de Galicia; una señora de provincia, que casi siempre vive en provincia, o en su quinta (o château) donde deben hacerle mucho caso, como es natural. En suma, doña Emilia ha de ser personaje raro, pero muy tratable y decente. Su talento de escritora es innegable y nada común. Ahí se hará ella la amabilísima con toda la literatura y la periodistiquería, porque es muy ambiciosa de fama; pero, en el fondo, ha de preferir la sociedad elegante»[24].

Los artículos escritos por Valera para su confrontación estética con las tesis naturalistas de la Pardo debieron de estimular su estro polemizador puesto que tres meses justos después de haber concluido la publicación de la serie sobre el naturalismo en la *Revista de España* enviaba a la misma publicación otro estudio crítico «Con motivo de las novelas rusas» de las que se estaba ocupando su amiga[25]. Su confidente para este amago de polémica fue el inevitable Menéndez Pelayo, al que comunicaba, también desde Bruselas: «La Pardo Bazán me envió su libro. Me maravilla la alabanza que da a la literatura rusa a expensas de toda la Europa occidental, que considera casi intelectualmente agotada y muerta. Aunque sea poniendo por las nubes a doña Emilia, no sé resistir a la tentación de impugnar algunas de sus ideas y lo estoy haciendo»[26].

[23] *Carta a Sofía (23-I-1887).*
[24] *Carta a Sofía 826-I-1887).*
[25] *Este estudio lo presentó bajo la forma epistolar y lo subtituló «Carta a la señora doña Emilia Pardo Bazán» (*Revista de España, *10-VII-1887).*
[26] *Carta a Menéndez Pelayo (11-VII-1887).*

En agosto todavía pensaba continuar escribiendo más cartas sobre el tema[27]. El proyecto no prosiguió posiblemente porque aquel mes de agosto estuvo la familia Valera sin punto de reposo por las muchas atenciones a los amigos viajeros que pasaban por Bruselas. A Narciso Campillo, por ejemplo, le resumía su actividad y estado de ánimo de la temporada: «A pesar de estas excursiones, diversiones, etc., estoy muy aburrido y melancólico, y nada bien de salud. La vejez se me ha venido encima de golpe, muy enojosa y pesada», y de los «trabajos literarios» por los que le preguntaba el corresponsal español solamente aluda a la edición en volumen de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*; nada dice acerca del proyectado trabajo sobre la novela rusa que debió de quedar sólo en el artículo que conocemos.

El tercer desencuentro entre Valera y la Pardo se produjo a raíz del intento de ésta por conseguir un sillón de la Academia Española. El episodio es bien conocido y me limito a traer a cuento dos comentarios sobre esta circunstancia. Muchas veces se han repetido las consideraciones que don Juan hacía a Menéndez Pelayo[28], pero no se han recordado las que hacía a otros confidentes sobre el mismo asunto.

Al hispanista Morel-Fatio le da la visión burlona de la crónica de sociedad intelectual: «Como la duquesita [de Alba] es muy mona y simpática, el entusiasmo de los periodistas galantes ha subido a punto de caramelo con la publicación de su libro, y pretenden que la elijan académica de la Historia, a pesar de no ser andróginas las Academias. Claro está que, siendo tan elegante y tan señora la duquesa, ni por las telas de su juicio pudo pasar nunca, tocándolas levemente, tan inaudita cursilería. Quien ha inventado la tramoya y promovido la zalagarda para que el sexo femenino se *inmortalice* es la Pardo Bazán, muy bulle-bulle, aunque parece una sandía con patas»[29]. Y con un filo de humor que hoy se nos hace vetusto, escribe a su amigo belga Jules de

[27] *«Para escribir yo, y no desisto de ello, otra carta a doña Emilia Pardo Bazán acerca de la novela rusa, estoy leyendo algo de Turguenieff y de Tolstoi. Casi todo lo ruso de algún valer está traducido en alemán» (carta de 18-VIII-1887).*

[28] *«Mucho me alegro de que recibiese usted y leyese con gusto mi folleto* Las mujeres y las Academias. *Aunque ahonde yo mucho en lo íntimo de mi conciencia, aseguro a usted que no veo que, al escribirle, me moviese el más imperceptible prurito de contrariar o de vejar a doña Emilia, sino la firme convicción de la disparatada* cursilonería *de que trajésemos a doña Emilia a pedantear entre nosotros, sentada, v. Gr., entre Commelarán y Fabié. Y no será esto lo peor, sino la turba de candidatos que nos saldrían luego. Tendríamos a Carolina Coronado, a la baronesa de Wilson, a doña Pilar Sinués y a doña Robustiana de Armiño. Por poco que abriésemos la mano, la Academia se convertiría en un aquelarre» (carta de28-VII-1891).*

[29] *Carta a Morel-Fatio (29-VI-1891).*

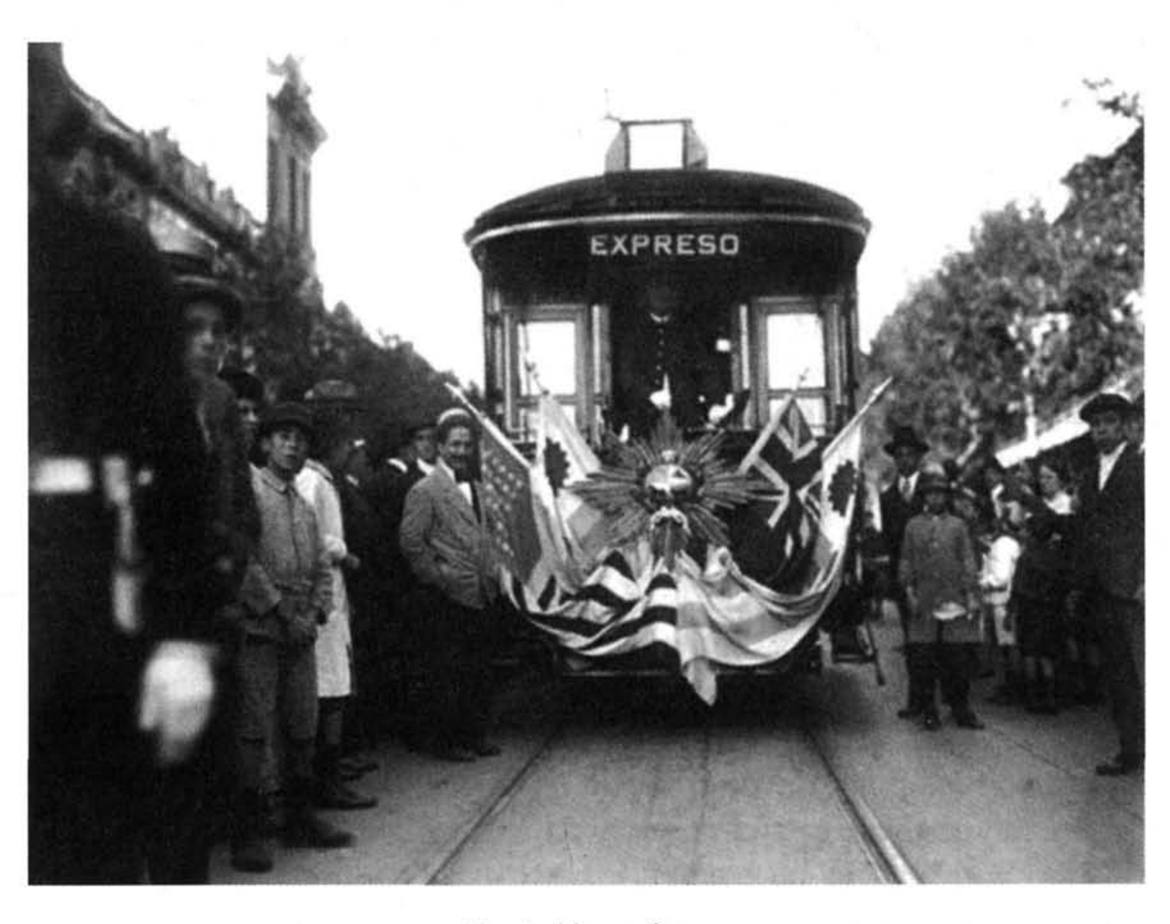
Greindl: «Supongo que llegaría a manos de usted mi folleto *Las mujeres y las Academias*. Yo encargué al librero que le remitiese a Vd. Si llegó y Vd. le lee, me alegraré de saber qué opina. Doy por cierto que doña Emilia Pardo Bazán se pondrá muy brava y me contestará en su *Nuevo Teatro Crítico*, que, entre los burlones profanos, ha valido a la autora el dictado de la madre Feijoo y a su obra, por ser mensual, *el mes de doña Emilia*, la cual a pesar de las burlas, no se ha de negar que tiene mérito y que está dotada de inagotable e infatigable fecundidad»[30].

Algún crítico ha leído descontextualizadamente juicio privado de Valera sobre alguna novela de la autora gallega. Por ejemplo este, hecho en Viena, que formula también a Menéndez Pelayo y que se refiere a novelas escritas por mujeres: «Si yo no conociera a la joven condesita de Obendorf, que me parece muy linda, no podría seguir leyendo una novela suya, que con fatiga y a tragos leo; y, en cambio, he leído de un tirón, y admirándola, la última novela del morcón de doña Emilia, cuyo naturalismo despiadado y grotesco me repugna a par que me fuerza a conocer su fidelidad y verdad, el perspicaz talento de observación de la autora gallega y su rara habilidad para expresar y representar lo observado»[31].

Las citas que he recordado en estas páginas, procedentes de cartas de Valera, no son sino una pequeña parte del tejido de alusiones que una búsqueda exhaustiva podría reunir; para efectuarla es necesario concluir la publicación de la *Correspondencia* de Valera y hacer públicas las que doña Emilia pudo dirigirle. Cuando se haga ese trabajo se matizarán las apreciaciones subjetivas que aquí he exhumado pero no creo que la impresión que hoy tenemos acerca de las relaciones personales entre don Juan Valera y doña Emilia Pardo Bazán varíen sustancialmente. La admiración de la dama seguirá quedando tan patente como cuando escribía en 1906: «encuentro muy significada, casi diré insustituible, la personalidad de Valera en nuestra literatura»[32]. Y el reconocimiento literario que de ella hacía el caballero seguirá manteniéndose en el estricto *canon* de escritores contemporáneos que él consideraba dignos de estima: no más de veinte dirá en varias ocasiones[33]. Con todo, bienvenido ha de ser ese trabajo que termine de perfilar un

[30] *Carta a Greindl (22-VII-1891).*
[31] *Carta a Menéndez pelayo 810-II-1894).*
[32] *Artículo citado en nota 13.*
[33] *Véase, por ejemplo, en carta a Narciso Campillo de 22-X-1887.*

cuadro de relaciones personales que ilustra con brillante plasticidad lo que fue la vida literaria española del siglo XIX.



Montevideo antiguo



Montevideo antiguo

Recuerdos de doña Emilia: Josep Pla y Josep Maria Segarra

Adolfo Sotelo Vázquez

I

No creo que ande desencaminado al sostener, *in media res*, como conviene a un artículo breve, que Josep Pla (1897-1981) y Josep Maria de Sagarra (1894-1961) son dos de los grandes periodistas con vocación memorialista de las literaturas peninsulares del siglo XX.

En la obra periodística de Pla –en catalán y en castellano– podemos agavillar una serie de juicios éticos y estéticos sobre los escritores españoles que en algún momento de su dilatada trayectoria conoció o trató. De su pluma surgen juicios agudos y penetrantes de los escritores del 98, de Ortega, de Américo Castro... hasta de Cela y Delibes.

En el caso de Emilia Pardo Bazán, fallecida el dos de mayo de 1921, Pla únicamente la pudo haber conocido durante los meses de marzo y abril del 21, cuando escribió la crónica de la vida cultural madrileña para *La Publicidad* de Barcelona. Las treinta y una entregas que Pla publica entre el 4 de marzo y el 23 de abril en la sección «Pall-Mall» del periódico, fueron posteriormente abreviadas, reelaboradas y traducidas al catalán para conformar el excelente *Madrid, 1921.Un dietari* (1929). Pla no anota nada referente a la novelista coruñesa, mientras se detiene en Eugeni d'Ors, Miguel de Unamuno (en Salamanca), Pío Baroja, Julio Camba y en casi todos los escritores que habían levantado la revista *España* desde las filas de la nueva generación novecentista. Los artículos de «Pall-Mall», especialmente, son una cantera de noticias y opiniones interesantes sobre la vida literaria y cultural madrileña, pero para el joven periodista ampurdanés la Pardo Bazán ya no tiene ningún espacio importante en dicha vida.

Parece pues un dato verosímil el que el joven Pla no conociese a la casi nonagenaria doña Emilia. Dato que viene respaldado por las tres ocasiones en las que Pardo Bazán aparece en la oceánica obra del escritor ampurdanés: tres ocasiones en las que las referencias son de

procedencia libresca o de información a través de la charla o de la lectura.

Alberto Puig Palau a finales de la Guerra Civil española encargó a Pla una biografía de Santiago Rusiñol, cuya primera realización fue *Rusiñol y su tiempo* (1942). Para 1955 apareció la primera edición catalana. En el capitulillo dedicado al «Cau Ferrat» de Sitges, Pla recuerda algunas de las anécdotas que tuvieron como escenario dicho templo modernista. Y, naturalmente, evoca la visita al cenáculo de doña Emilia en 1895. Los viajeros que se trasladaron de Barcelona a Sitges –tres horas de viaje– fueron Rusiñol, Guimerà, Utrillo, doña Emilia y su hijo Jaime, y los periodistas Costa y Jordà. Como mandaba el protocolo, hubo cena y acordaron «com era el costum de la casa, esperar la sortida del sol»[1]. «Davant per davant», con una botella de anís del Mono y unas copitas, Pardo Bazán y Guimerà pasaron la noche. Con una pluma ácida y algo malintencionada, Pla anota los contextos de la anécdota. Subrayo dos, porque son, en verdad, los recuerdos de doña Emilia según la pluma de Pla. El primero: «la comtessa de Pardo Bazán fou una senyora de gran vitalitat, d'esplèndida verbositat, ampla, monumental, lleugerament estràbica, masculina»[2]. El segundo, vía Utrillo, «estava tant al corrent del que s'escrivia fora d'aquí, que quan mirava la Península no veia res»[3].

Las dos ocasiones restantes en las que doña Emilia aparece en la obra de Pla no se ofrecen en el marco de una anécdota como en la biografía de Rusiñol. La primera es en el «Homenot» dedicado al pintor Isidre Nonell (alrededor de 1960). Caracteriza allí Pla la revista *La Ilustración artística* como producto de una época: «Fou una cosa horrible, espantosa, una collectora, sobre un magnífic paper *couché*, entre articles de don Emilio Castelar i la senyora Pardo Bazán, del pompierisme més dolent de l'època»[4]. La severidad del juicio de Pla acerca de la revista de la casa editorial Montaner y Simón arrastra también la valoración de doña Emilia: escasa originalidad, escasa vida, un sinfín de lugares comunes.

La segunda ocasión es más circunstancial. En una nota del diario de 1962 –*Notes per a Sílvia*– correspondiente a febrero, Pla comenta con

[1] *Josep Pla,* Santiago Rusiñol i el seu temps, Tres artistes, OC, *t. XIV, Barcelona, Destino-Enciclopedia Catalana, 2004, p. 537.*

[2] *Ibidem., p. 538.*

[3] *Ibidem., p. 538.*

[4] *Josep Pla,* Homenots, primera sèrie, OC, *t. XI, p. 244.*

aristas las *Memòries* de Narcís Oller, en las que hay cosas excelentes y «molta faramalla», lugar este último en el que ubica las cartas de la Pardo Bazán que «no tenen el més lleu interès»[5]. De los recuerdos planianos de Emilia Pardo Bazán surge una escritora cosmopolita, ligera, de gran vitalidad, pero, a menudo, tocada por los artificios mal asimilados de las últimas modas francesas.

II

El periodismo y el memorialismo de Josep Maria de Sagarra adquiere al paso de los años unos valores cada vez más sólidos y más politonales. Su labor en *La Publicitat* en los años 20, en el semanario *Mirador* en los 30 o en *Destino* en los años 50, acreditan su periodismo, así como las *Memòries* (1954) «constituyen –en palabras del crítico Antonio Vilanova– un monumento único en su género en el campo de nuestras letras, por su extraordinaria riqueza anecdótica y documental, por la amplia proyección sobre el conjunto de la vida intelectual española y por su tono y sensibilidad plenamente europeos»[6]. Por ello el prologuista de la traducción castellana de las *Memòries*, Camilo José Cela, sentenciaba: «Las *Memorias* de José María de Sagarra son un libro clásico. Clásico es lo que permanece, dijo alguien. Tiempo al tiempo»[7].

La quinta parte de las *Memòries* está dedicada a los dos años que Sagarra pasó en el Madrid de la primera Guerra Europea, a partir del otoño de 1916. Ese tiempo, recreado con una pluma brillante y reveladora, contiene retratos o semblanzas de los grandes escritores a los que conoció, desde Galdós a Pedro Salinas o Jorge Guillén. Siempre se han saludado por su penetración certera y magistral las páginas dedicadas a Valle-Inclán o Baroja, a Ortega y Gasset o Juan Ramón Jiménez, pasando casi desapercibidas las que dedica en el capitulillo tercero a Emilia Pardo Bazán, a quien conoce en el año 1917, cuando la gran escritora coruñesa preside todavía la sección de literatura del Ateneo de Madrid.

[5] *Josep Pla,* Notes per a Sílvia, OC, *t. XXVI, p. 247.*

[6] *Antonio Vilanova, «*Memóries *de Josep Maria de Sagarra» (*Destino, *15-XI-1955),* Auge y supervivencia de una cultura prohibida. Literatura catalana de posguerra, *Barcelona, Destino, 2005, p. 105.*

[7] *Camilo José Cela, «Prólogo» a José María de Sagarra,* Memorias, *Barcelona, Noguer, 1957, p. XIII.*

Es más llamativo este casi olvido, porque Sagarra utilizó el pasaje de las *Memòries*, en el que recuerda su encuentro con Pardo Bazán, para construir el artículo «Doña Emilia», publicado en su sección «Cola de gallo» del semanario *Destino* del 11 de noviembre de 1952, que como se ve en el apartado tercero de este breve artículo sigue al pie de la letra –salvo el brevísimo preámbulo y el colofón– el texto de las *Memòries*.

Tanto el fragmento de las *Memòries* como el artículo ofrecen una semblanza de Pardo Bazán marcada por la distancia irónica y por el realce de la naturaleza más castiza de su personalidad de escritora gallega, que en la pluma de Sagarra aparece como un capítulo más de la visión de las personalidades literarias españolas de comienzos del siglo XX.

III

«Doña Emilia» (*Destino*, 11-10-1952)[8]

No cabe duda que ha sido gran invento la celebración de centenarios, cincuentenarios y otros aniversarios menores refiriéndose al nacimiento, a la muerte, a la boda o a la puesta de largo de determinados personajes. Sin estas celebraciones, muchísimos seres que produjeron tempestuosos y arrebolados presentes, pero que el capricho de las edades les ha condenando a inoperantes futuros, seguirían consumiéndose en la fosa común de la historia, sin preocupar a nadie. En cambio, el acontecimiento del centenario produce un simulacro de resurrección. El personaje recoge su polvo o sus huesos, y con su disfraz anacrónico se sitúa en las primeras líneas de la actualidad. Viene entonces la ineludible revisión de valores, acompañada siempre de un criterio en general benévolo, tierno y respetuoso. A veces en esas revisiones se descubre una verdad, o se crea un error, pero en general el personaje sale siempre beneficiado.

Muchas de esas celebraciones no pasan de ser meros hechos de cortesía histórica, pero si no tienen siempre una real y profunda pal-

[8] *Se reproduce la semblanza tal y como se publicó en el semanario* Destino *y se recopiló después en José María de Sagarra,* Cola de gallo*, Barcelona, Destino, 1959, pp. 97-100. Hay algunas variantes irrelevantes con respecto al texto traducido al español (1957) de las* Memòries *(Barcelona, Selecta, 1954).*

pitación, proporcionan el consuelo de atestiguar que el alma humana, que no muere en lo eterno, si ha tenido su empuje y su notoriedad en el campo que sea, tampoco acaba muriendo del todo en lo temporal.

Entre los centenarios de nacimientos notables que se han producido en este mil novecientos cincuenta y dos, le ha tocado su turno a la condesa de Pardo Bazán, cuya muerte acaeció por allá el veintiuno del presente siglo, que fue, si mal no recuerdo, el del desastre de Anual.

En los años transcurridos después no creo que doña Emilia haya levantado grandes polvaredas, ni haya influido ni haya salido a colación en los muchos sucesos que han agitado nuestra vida peninsular. Ahora, gracias al centenario de su nacimiento, se volverá a hablar de los *Pazos de Ulloa*, de *Morriña* y de la dama que trajo las cerezas del naturalismo a las letras ibéricas.

Y claro está, se hablará de todo esto, por el influjo de la ya citada cortesía histórica, porque, en realidad, no es de suponer que el caso de la condesa de Pardo Bazán sea preocupación viva y latente de nadie, y ocupa solamente un muy digno, pero frío espacio, en el correspondiente lugar de las enciclopedias y de los manuales de historia literaria.

Este centenario de doña Emilia, en el caso particular del que escribe estas líneas, despierta, no obstante, una ameno recuerdo, que permanece ya casi olvidado. Yo conocí a la condesa de Pardo Bazán en mil novecientos diecisiete. Era entonces aquella ilustre dama presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid, y yo, por el capricho de mis amigos Enrique Díez Canedo y Ramón Pérez de Ayala, ocupaba un cargo insignificante en la citada Sección. Allí no nos reuníamos nunca y la tal Sección tenía un valor puramente decorativo. Las únicas relaciones que mantuve con mi prestigioso y femenino presidente fueron las tres o cuatro tardes en que me cupo el honor de acompañar a doña Emilia a tomar chocolate, en una vieja y muy típica chocolatería, situada en la calle de Alcalá, que se llamaba «Doña Mariquita».

La Condesa no tendría entonces más de sesenta y cinco años, pero a mí me parecía extremadamente vieja y achacosa. Era pequeñita, gordita, muy colorada de tez, con unos finos y punzantes ojos de ratón, y una acusada mueca en los labios, de voluntad, de energía o de pocos amigos.

Ya en aquel entonces, entre las personas muchos mayores que yo, que en el Ateneo madrileño gozaban de gran prestigio, oía yo hablar de doña Emilia, no sin falta de respeto, pero sí con una cierta benevolencia vaga, que demostraba que nuestra presidenta, sin ser un lamentable ejemplo de caducidad, había ingresado en el orden de los fantasmas y de las supervivencias.

Yo, a pesar de los pesares, y por el respeto que dispensábamos los chicos de veintitrés años a las personas consagradas –entonces en nuestro país teníamos una idea bastante objetiva de las jerarquías–, consideraba algo muy importante el favor que me concedía la condesa de Pardo Bazán, convirtiéndome en paje suyo, para la función solemne del chocolate.

Yo considero en mis pocos haberes espirituales el hecho de haber conocido el establecimiento llamado «Doña Mariquita», porque aquella chocolatería era para mí tan sugestiva como la propia Condesa. Todo allí era notable: la pequeñez del local; la rancia y sobria decoración, la calidad de las tazas; la excelencia de los bizcochos y las magdalenas; el espesor y la densidad del chocolate, y, sobre todo, la cortesía y oficiosidad del servicio. Se componía éste de cuatro o cinco camareros ancianos, algo así como una aristocracia resistente ante el ingreso de las Hermanitas de los Pobres. Vestían todos de frac, ¡pero qué frac! Zurcido, apolillado, reluciente del uso excesivo, y, a pesar de todo, dignísimo. El día que desapareció «Doña Mariquita» de la faz del mundo, y que se deshilacharon y se consumieron definitivamente los fracs de sus camareros, se produjo en la historia sentimental de España algo dolorosamente irreparable.

Doña Emilia era una voraz del chocolate, hundía sin cesar bizcocho tras bizcocho en el fluido espeso de la taza, y la pobre señora, de vez en cuando, sacaba las puntas de sus dedos maquilladas por el contenido.

Gustaba contar alguna anécdota sabrosa, pero precipitadamente y sin detallar mucho. Recuerdo perfectamente la complacencia con que me refirió su primera entrevista, en París, con Emilio Zola. En aquella entrevista, Emilio Zola besó a doña Emilia en la frente, y ella recordaba con horror, pero con coqueta satisfacción, el roce, sobre su piel, de los bigotazos del tremendo novelista.

Yo, a cambio de hechos tan extraordinarios, poco podía ofrecer a la condesa de Pardo Bazán que le sirviera de espiritual diversión. Todo lo que intentaba decirle de mis proyectos, o mis ilusiones, o de lo que tor-

pemente iba descubriendo en la vida literaria de Madrid, no le interesaba absolutamente para nada. Ante el rostro colorado de aquella vieja señora, que para mí tenía algo de garbanzo sublime, todos mis esfuerzos mentales fracasaban. Sólo una vez llegué a interesarle; fue cuando, no sé a qué propósito, le dije que en el período de mi lactancia había sido criado por una magnífica ama gallega.

La irreductible gallega que palpitaba en doña Emilia se puso entonces de pie, y me acribilló a preguntas sobre las cualidades de mi ama de cría, que yo, naturalmente, tuve que inventar. Le conté, entre otras cosas, porque yo lo había oído no sé de quién del servicio de mi casa, que mi ama solía adormecerme al son de dos canciones cuyo tema era de lobos que se comen el ganado. Y, saltando de los lobos a otras realidades, doña Emilia me preguntó qué tal había ido la crianza, y cuando dije que el resultado fue excelente, y que mi ama me mantuvo siempre gordísimo, la condesa de Pardo Bazán acusó una satisfacción especial, y creo que entonces me consideró en algo, porque la vi reír.

La irreductible gallega que alentaba en las fibras morales de doña Emilia se irguió, hinchó y exaltó. Me ametralló a preguntas sobre las cualidades de mi nodriza, que yo, naturalmente, tuve que inventar para contentarla. Lo que yo sabía de Josepa González es, poco más o menos, lo que he contado en esta narración, pero doña Emilia me pedía datos familiares, me hacía precisar las cosas con pelos y señales, localizar pecas y discriminar sobre los olores y las debilidades eróticas o megalomaníacas de mi nodriza.

Le conté, naturalmente, porque me pareció lo más poético, que mi nodriza me hacía dormir escandalosamente, con una tierna simpatía para mí y con una tierna admiración para mi nodriza.

Cantándome canciones de lobos y pastores, y también hice salir a algún endemoniado o a algún sacristán tuerto, pensando en los argumentos de Valle-Inclán; pero esto dejaba totalmente fría a doña Emilia. Pero cuando, como síntesis, le hice saber que durante toda la lactancia mi nodriza me mantuvo materialmente hinchado y que yo estaba gordo a reventar, y que todo el barrio no hacía otra cosa que celebrar mis piernas y mis carrillos y la leche de mi nodriza, la condesa de Pardo Bazán acusó una especial satisfacción. Creo que entonces me consideró en algo; y rió de una manera entre céltica y vandálica, olvidando que era una gloria nacional, sacudiendo impúdicamente su decrépita abundancia y haciendo volar y lanzándome a la cara minúsculos fragmentos de melindre que no podía contener correctamente aquella trepidante alegría de su boquita de tortuga.



Montevideo antiguo

CALLEJERO



Juan José Sebreli

Entrevista a Juan José Sebreli

Reina Roffé

Juan José Sebreli es uno de los más célebres ensayistas argentinos. Nació en Buenos Aires en 1930 y ya a los veinte años colaboraba en las revistas literarias más prestigiosas de la época: *Sur* y *Contorno*. Poco después, formó un grupo existencialista sartreano junto a dos intelectuales hoy de culto, Oscar Masotta y Carlos Correas. Su primer ensayo lo publicó a principios de la década del sesenta alcanzando notoriedad con *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964), una obra que actualmente se considera pionera de la sociología de la vida cotidiana. Autor de numerosos libros –entre los que destacan *Los deseos imaginarios del peronismo* (1983), *La saga de los Anchorena* (1985), *El asedio a la modernidad* (1991), *El vacilar de las cosas* (1994), *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997), *La era del fútbol* (1998), *Las aventuras de la vanguardia* (2000) y *Crítica de las ideas políticas argentinas* (2003)–, acaba de dar a conocer su creación más subjetiva, *El tiempo de una vida* (2005), su autobiografía, relato en el que Sebreli se constituye, quizá sin proponérselo, en el testigo de lujo de una época particularmente significativa de la historia de su país.

— *En su último libro publicado,* El tiempo de una vida*, que es su autobiografía, usted parece realizar algo que pocos autores argentinos del género se atrevieron a hacer: integrar el cuerpo en el relato de vida.*

— Son, en efecto, muy escasas las autobiografías de autores y personajes argentinos en las que aparecen aspectos fundamentales del cuerpo, como es la sexualidad. Casualmente, estos aspectos figuran en los escritos de una mujer argentina, una mujer del siglo XIX, como Victoria Ocampo; creo que fue la única que hizo aparecer la sexualidad en su autobiografía.

— *¿Responde esto a una suerte de autocensura y de represión muy internalizadas en la sociedad?*

— Sí, es algo de lo que no se habla. Se practica, pero no se habla. Tampoco es frecuente encontrar este aspecto del cuerpo en autobiografías pertenecientes a autores de otras sociedades. Pero acá, en la Argentina, es casi un dogma: de eso no se habla.

— *Usted cuenta que en una época de su vida se convirtió en un prototipo de la ciudad moderna, en un* flâneur, *amante del vagabundeo, del caminar sin rumbo fijo. De aquel vagabundeo surgieron encuentros fortuitos, azarosos en los que tuvieron mucho que ver la mirada, el gesto cargado de deseo erótico.*

— La mirada, el gesto, un cierto rictus son elementos de comunicación en la calle. Me acuerdo de las reflexiones de Sartre sobre la mirada en *El ser y la nada*. Ahí estaba realmente muy bien reflejado lo que significa. También aparece en sus novelas. Es el primero que reparó en la importancia de la mirada.

— *¿Y cómo es la mirada argentina, hay algo de particular en ella? Manuel Puig decía que era muy fuerte, una mirada castigadora, que critica, que mira mal.*

— No creo en las características nacionales. Está la mirada del *flâneur,* que yo describo en mi libro, y también está la del frecuentador de librerías de viejo, y digo que éste tiene una mirada dispersa, que no mira nada, pero que siempre repara en algo. Es un poco la mirada, con respecto a los libros, del *flâneur* en medio de la multitud, que tiene un mirar vago, disperso, pero, de pronto, ve algo preciso. Esa es la mirada de unas personas determinadas, aunque hay gentes que miran de otra forma. También están los que miran mal, pero no tiene por qué ser una seña de identidad. No creo, le repito, en los rasgos característicos. En general, la sociedad argentina es muy mirona. Yo mismo soy mirón, porque tengo curiosidad. Me gusta ver las caras. Me siento en un café y me puedo pasar horas mirando por la ventana solamente caras que pasan. Más bien es una característica de la curiosidad por el otro. En realidad, los hombres son iguales en todas partes. Hay grupos con características distintas o determinados temperamentos que hacen mirar de una forma o de otra.

— *¿Usted es un caminador del tipo Borges o del tipo Arlt?*

— Está bien diferenciarlos, porque la caminata de Borges y la de Arlt son, en efecto, distintas. Arlt es de calles tumultuosas, del centro o, directamente, de cafés turbulentos; cosa que en Borges no se da. En Borges la caminata es por calles solitarias de un Buenos Aires, claro está, de otra época. Un Buenos Aires vacío, de las calles del sur. Yo combino ambos tipos de *flâneur.* En mi libro se ve claramente que me encanta estar solo en medio de una multitud y también recorrer esas calles desoladas de Constitución al sur.

— *En el prólogo a* El tiempo de una vida *usted le anticipa al lector que su autobiografía tiene un poco de los libros de memorias y de testimonios, de crónica de costumbres y del ensayo. ¿Es una forma posmoderna de armar su historia?*

— Es, un poco, la característica de todos mis libros. Primero, no creo en una disciplina. En general, me consideran sociólogo, pero no soy un sociólogo propiamente dicho, porque en mis libros combino sociología, historia y filosofía; amén de teoría política, de psicología social. Así como no creo en la disciplinas tampoco creo en los géneros. Desde luego, existen, pero a mí lo que me interesa es la mezcla o la combinación de ellos. Este último libro es un caso típico, porque acá encontramos una sociología de la vida privada, una sociología urbana y cierta psicología y sociología de comportamientos sexuales, encontramos historia de la evolución de una sociedad y de una ciudad, a través de varias décadas del siglo XX. Básicamente, combino el género de la autobiografía y el de las memorias. Las memorias se refieren más al mundo exterior, a la actuación pública, cosa que se contempla en el mío, porque está la cuestión política. La autobiografía, en cambio, alude más a lo privado, a lo íntimo, y eso también está presente en *El tiempo de una vida.* Si bien hay un predominio de lo privado sobre lo público, lo privado está siempre tratado con un sesgo de tipo sociológico. Es decir, en lo privado está también lo público. Yo explico que si hago predominar lo autobiográfico con ese sesgo sociológico a lo público es porque, a pesar de ser un hombre público, porque soy, en cierto modo, un autor conocido, mi integración a la sociedad ha sido conflictiva. Y eso me lleva más a la autobiografía. En general, las memorias provienen de hombres públicos que están muy integrados a la sociedad y muy seguros del papel que cumplen en ella. El caso mío es distinto. Mi trayectoria de escritor fue contradictoria. Por un lado,

soy un autor muy leído, muy conocido, muy difundido y, por otro lado, soy bastante marginal, casi un *outsider*, porque nunca tuve reconocimientos oficiales. Las críticas a mis libros, mayoritariamente, son en contra. En el caso de este libro, hubo dos buenas y las demás muy tibias, y salieron pocas. Tengo carpetas llenas de recortes con reseñas de mis libros que, en su inmensa mayoría, son ataques muy fuertes a lo que en ellos expreso. Por lo tanto, yo no podía escribir unas memorias, tenía que escribir una autobiografía, aunque sea una autobiografía de un ensayista que no puede evitar tomar distancia frente a sí mismo y verse como un objeto de reflexión sociológica y hasta filosófica, porque en el último capítulo hablo de la muerte.

— *Desde antes de alcanzar notoriedad con su libro* Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, *que es de 1964, usted ya era un autor conocido por sus colaboraciones en las revistas* Sur *y* Contorno. *Son muchos años y varias décadas en la que su nombre es referencia obligada en el ambiente cultural argentino. ¿Cómo es posible, entonces, que se considere un* outsider?

— Uno puede ser muy conocido y, al mismo tiempo, ser un marginal. Yo a veces digo que tengo la fama del Negro Raúl. Al Negro Raúl todo el mundo lo conocía, todo el mundo lo saludaba, era famoso. Había que sentarse en un restaurante a la mesa de este hombre para darse dique y, sin embargo, era un marginal.

— *Usted se confiesa merodeador de librerías de viejo, asistente habitual del cineclub, un joven atraído por el existencialismo de posguerra y las tertulias de la calle Viamonte de Buenos Aires, donde se encontraba por entonces la Facultad de Filosofía y Letras. ¿Cómo eran esas tertulias de la calle Viamonte?*

— En unas pocas cuadras de Viamonte, el azar había reunido la Facultad de Filosofía y Letras y la redacción de *Sur*. Además, empezaron a instalarse en esas mismas cuadras galerías de pintura, teatros independientes y, por supuesto, cafés y librerías. Se convirtió en una zona de dos o tres manzanas en las que se encontraba todo el mundo intelectual y artístico: estudiantes, escritores, pintores, actores y cierto público curioso al que le gustaba ese ambiente un poco al margen del mundo tan convencional de aquella época. Eso empezó entre mitad y

finales de los cuarenta y duró casi hasta la época de Onganía. Con Onganía en el poder, todo eso desapareció, no quedó nada. La alternativa a Viamonte era la calle Corrientes, entre Talcahuano y Callao, donde había un café al lado de otro. Corrientes era, sobre todo, nocturna. En cambio, el movimiento de Viamonte empezaba a las diez de la mañana y terminaba a las nueve de la noche, cuando comenzaba el de Corrientes. Yo refiero todo esto en el capítulo «La loca bohemia».

— *¿Y usted también vivía la noche de Corrientes?*

— Sí, además había un cineclub famoso, el Cine Arte, y los teatros. Yo conocí la segunda etapa de Corrientes, la que había empezado en 1936 con el ensanche. Porque antes, Corrientes era otra cosa, era una calle prostibularia, de cabarets. Por tanto, conocí la segunda etapa, bien entrada esa etapa, porque en esos años yo era todavía muy chico. Ahora Corrientes es un mito, aunque no tiene nada que ver con lo que fue. Los cafés existen, pero muchos de ellos son *fast-food.* La Buenos Aires actual resulta completamente hostil al *flâneur.* Las calles principales, Florida, por ejemplo, que era un salón al aire libre, es transitada diariamente por multitudes, pero nadie pasea; simplemente va y viene por esta arteria gente que trabaja allí o en los alrededores o gente que acude para hacer alguna gestión o comprar algo en sus locales comerciales. Como es una calle peatonal, la gente se desplaza por ahí. Pero el paseo, aquello que existía antes de vestirse para ir a Florida a mirar vidrieras, a saludarse con la gente, ya no se da. Porque en las esquinas de Florida había gente parada saludando a los que pasaban, conocidos, amigos, y eso existió hasta mediados del siglo XX. Yo lo llegué a conocer, había allí personajes característicos de la calle que uno veía todos los días en una esquina determinada o un bar. Eso desapareció completamente. Hoy, después de las ocho de la noche, cuando se cierran las oficinas y las tiendas, no queda nadie, es una calle sin gente. Casi todas sus confiterías famosas desaparecieron. Las galerías de pintura y los teatros independientes también desaparecieron de Viamonte; Florida sigue existiendo, pero no es lo que era. Corrientes tampoco es la que conocimos. Lavalle, que era la calle de los cines, que ahora ya no están, se convirtió en una calle casi lumpen. Santa Fe, que es la otra (porque éstas son las únicas calles de paseo que hubo) y que todavía conserva cierta vida, ha perdido mucho, ya no es la de los negocios elegantes, está todo muy mezclado, se ha empobrecido. Hasta la década

del 50 era una calle de gente muy elegante y sofisticada, después del 50 empezó a verse gente de clase media, incluso de clase media baja, y ahora, por la noche, hay prostitución y de todo un poco.

— ¿Cuáles fueron las calles de prostitución masculina o de levante (ligue) que usted conoció?

— Florida, Lavalle y Corrientes, que eran de paseo. No había una calle específica, en ellas se mezclaba todo. Hoy la prostitución está en Santa Fe y en Charcas, que es la paralela a Santa Fe, pero es prostitución nocturna. En aquella época la gente vivía más de día. Durante períodos represivos, incluso durante gobiernos civiles en los cuales la homosexualidad estaba muy perseguida, siempre hubo, paradójicamente, zonas en las que uno caía a cualquier hora de la mañana o de la tarde y sabía que podía encontrar (había cafés en Lavalle, por ejemplo) el ambiente adecuado para ese intercambio. Ahora todo es por la noche. De día, sólo causalmente se puede establecer una relación de este tipo y, más bien, en lugares cerrados, herméticos como las saunas. Lugares que son pocos y caros; no todo el mundo tiene acceso a ellos. Lo demás son discotecas que funcionan a partir de las dos o tres de la mañana. Es decir, se han modificado muchas cosas de nuestros hábitos y de nuestra ciudad.

— ¿Era un Buenos Aires más educado el que usted conoció?

— Sí, era más educado porque la clase baja imitaba a la clase media, la clase media imitaba a la clase alta y la clase alta imitaba a la aristocracia europea. Entonces, todo resultaba más refinado. El origen de mi familia era de clase media baja, incluso proletario. Mis abuelos habían sido obreros; sin embargo, tenían unos hábitos que no se diferenciaban de los de clase media, media; por ejemplo, en el consumo. Nosotros vivíamos en el barrio de Constitución, pero tomábamos el tranvía para ir al centro a comprar a Harrods. Se adquirían telas de seda y, luego, se iba a una modista de barrio que tenía la revista *Vogue* y copiaba de allí los modelos. Conservo todavía algunas tazas de la vajilla que se compró entonces y que es de lo mejor que había en el mercado. Es decir, la prosperidad era grande, y eso que yo no conocí el mejor período, que fue el del 10 y el del 20. Cuando se superó la crisis del 30, que fue muy dura, lo cuento en el libro, el país se recuperó

casi inmediatamente cuando subió Justo. Aunque mi padre, por cuestiones de su temperamento, no fue el miembro más exitoso de la familia, pudo permitirse ciertas cosas que ahora son inalcanzables para alguien de una clase similar a la de él. Podíamos darnos unos lujos que hoy suenan a increíbles. La cantidad de periódicos que entraban en mi casa todos los días por la mañana y por la noche. Los domingos se compraban tres diarios. Y cada día una revista. Hoy eso es inconcebible para cualquier presupuesto. En el comedor, siempre había un florero con flores frescas. Ese tipo de gastos ya no se lo puede permitir nadie. Y no hablemos de la comida, con la comida había un despilfarro total. Ese famoso vermouth con picadas abundantes, llenas de productos extranjeros, sardinas y jamones españoles. Y después de tan abundante picada, una buena cena. Y todo eso en una familia, como la mía, que no fue afortunada económicamente.

— *Usted se considera como una especie de «bestia negra» de la academia. ¿Es tan así?*

— Sí, de la academia y de otras instituciones también. Debo de ser uno de los pocos escritores que no ha obtenido ni el premio nacional ni el municipal, que son importantes ya que, en la Argentina, vienen acompañados por una pensión de por vida. Yo el día que no pueda trabajar me muero de hambre, porque no tengo entradas fijas. Esto ya revela que soy un *outsider*. Becas, jamás obtuve una. Las pocas veces que he solicitado alguna de ellas, me las han negado. Dos veces me presenté a la beca Guggenheim y me la denegaron. Después no quise presentarme más. La gente cree que gano bastante dinero, porque mis libros se venden mucho, pero hay que hacer el cálculo. Cada ejemplar que se vende de *El tiempo de una vida* me resulta insuficiente para tomar un café en el Gran Splendid. El libro cuesta 27 pesos, yo gano 2,70. El café sale $ 3,50. Esa es la vida de un *outsider*, no la de un escritor exitoso. Y, sin embargo, estoy en todas partes, me invitan a televisión, la gente me reconoce por la calle, soy un famoso. Pero acá los famosos tienen la característica de ser famosos y ricos, yo soy un famoso no rico. De ahí todas las contradicciones que expongo en el libro, cuando digo: sí, soy una persona muy notoria, pero, al mismo tiempo, un *outsider*. Puedo acabar mal. Cuando viene una gran crisis, como la de 2001, a mí me tiemblan las cosas o, mejor dicho, cierta estabilidad tiembla; estuve a punto de quedar en la miseria. Antes yo

daba cursos y colaboraba en los medios con más frecuencia, suspendí mucho todo eso, porque estoy consagrado a escribir libros y, para concentrarme y llevar adelante el trabajo, no puedo hacer otra cosa, no puedo dispersarme. Cuando escribo, me levanto pensando en el tema que es objeto de mi escritura, me sumerjo en el tema. Esa es la única forma para mí de escribir sin esfuerzo: estar inmerso sólo en lo que escribo. La autobiografía fue el libro más placentero de escribir, porque estaba inmerso en mi pasado. Pero ahora que estoy escribiendo sobre la filosofía necesito estar metido en ese mundo, si me salgo, ya no puedo. No pienso ni leo otra cosa, aunque, a veces, alguna noche, para distraerme, leo una novela o algún texto que despierta mi interés. Y esa es la vida que a mí me gusta hacer, pero es un lujo y, por lo tanto, tengo que ser muy aséptico.

— *¿Es asiduo lector de novela o prefiere el ensayo?*

— He leído muchísimas novelas. En principio, creo haber leído a todos los clásicos de la literatura de ficción. Desde los diez años hasta los treinta y cinco aproximadamente leí más literatura de ficción que otra cosa. Después encontré que mi género era el ensayo y dediqué más tiempo a lecturas de sociología, historia y filosofía. Ahora, eventualmente, leo alguna novela. Pero toda la literatura clásica del siglo XIX y XX la conozco y algunas obras, como las de Proust y Stendhal, las conozco muy bien. Alguien que se dedica al conocimiento puro tal vez no necesite conocer literatura ni pintura ni música, pero su vida se verá muy empobrecida. La música y la pintura quizá menos, pero la literatura sirve mucho para el tipo de ensayo que yo hago, de tipo sociológico. Por otra parte, no hubiera podido escribir una autobiografía sin haber tenido lecturas literarias.

— *Esas lecturas se ponen de manifiesto cuando usted realiza en* El tiempo de una vida *esos dos magníficos retratos de Oscar Masotta y Carlos Correas.*

— Sí, me dicen que son dos de las mejores partes de mi libro.

— *Resulta especialmente interesante la descripción que usted hace de personajes que fascinan con la palabra, con su discurso, pero que, en realidad, no tienen una obra significativa o tienen muy poco escri-*

to. Gentes que, en un determinado momento, y entre ciertos grupos, alcanzan una notoriedad ligada, sobre todo, a la construcción peculiar de su propio personaje o de esa promesa de una obra que no llega a cuajar o a plasmarse.

—Sí, son personajes que se dan mucho en las grandes ciudades donde hay grupos literarios, grupos de intelectuales que se reúnen a charlar y a intercambiar proyectos, textos, libros. En los pueblos no se da o se da muy raramente. Rafael Cansinos-Assens, en sus memorias sobre el Madrid de comienzos del siglo XX, nombra a muchos personajes así, que hoy son absolutamente desconocidos; a lo mejor publicaron un libro de poemas, que nadie leyó, pero circulaban por los cafés como genios apócrifos. En París también hubo personajes similares. En la calle Viamonte había unos cuantos. Por ejemplo, un tal Iaros que, luego, se dedicó a hacer fotografía, sacaba unas fotos muy lindas que también se perdieron, porque estaba completamente loco, terminó incluso internado. Todo el mundo lo conocía. Hablaba maravillosamente bien, tenía unas ideas brillantes, pero nunca hizo nada con ellas. A mí también me gustan esos personajes que, en el cine, hacen actores de reparto, que aparecen cinco minutos en la película, pero cinco minutos que son muy impresionantes. En las novelas del siglo XIX, en las de Víctor Hugo, había personajes que ocupaban pocas páginas, eran muy circunstanciales, pero imborrables. A mí siempre me fascinó ese tipo de gente. Yo hablo, aparte de Massota, de gente que nadie conocía y que yo mismo traté azarosamente; por ejemplo, Elena de la Souchère. Me sorprendió, al leer la autobiografía de Juan Goytisolo, que él también la visitara. Era una mujer que escribía notas marginales en *Les Temps Modernes* sobre América Latina. Con Correas y Massota la habíamos mitificado, porque hablaba de la Argentina, del peronismo. Ya de vieja, la llegué a conocer en un viaje que hice a París, la encontré por casualidad en la calle. Tuvo que ser la casualidad. Se quedó extrañadísima de tener un admirador en tierras tan lejanas, porque ni siquiera en Francia la conocían mucho. Escribía artículos en letra chica, digamos, y no tenía ni un libro publicado. Esos personajes a mí me encantan.

—*En su autobiografía aparecen sus filias y sus fobias. Sartre, Perón, el cine negro. Proust, la novela realista del siglo XIX, los sociólogos de Chicago, la escuela de Frankfurt, Freud, la radionovela...*

— Más que Freud, el freudomarxismo. Yo nunca fui freudiano ortodoxo. Más me interesó, en un momento determinado, el freudomarxismo a través del joven Erich Fromm y de Wilhelm Reich, porque tenían esa veta social e histórica que nunca encontré en Freud. Y a mí donde no hay algo social o histórico me desinteresa. Freud estaba demasiado ceñido a la familia, al individuo, a las cuestiones psicológicas, así que me interesó menos.

— *¿Su autobiografía es una suerte de ajuste de cuentas?*

— Por un lado, sí. Pero no tanto, porque no es vengativa ni atacante. Para mí es, básicamente, dejar un testimonio. Uno nunca sabe qué destino van a tener los libros, eso depende de muchos imponderables. Pero si algún libro mío podrá ser leído dentro de 50 años, éste es el que más posibilidades tiene, porque cualquiera sean sus méritos, es un documento histórico insoslayable. Las cosas que digo sobre mi época, de costumbres, de hábitos, de ambientes, no están en los libros de sociología, la sociología es muy abstracta; tampoco está en la literatura, porque no ha habido literatura que se haya ocupado específicamente de este tipo de cosas que yo cuento, de este tipo de temática. Por tanto, como documento histórico, mi autobiografía no podrá eludirse.

— *A nivel más personal y profundo, ¿no cree usted que es, en realidad, una larga reflexión sobre la muerte?*

— Todo artista, todo creador, en cierto modo, está buscando una manera de trascenderse a la existencia finita. Yo también busco eso, no sólo en éste, sino en todos mis libros, y lo hago explícito. Aunque no lo digan, o afirmen que el interés es servir al prójimo, todos los creadores quieren que alguien se acuerde de ellos. Para los que no creemos en la inmortalidad, en el más allá, ésta es una forma de inmortalidad que, por otra parte, es muy incierta. No sabemos si la alcanzaremos o no. Pero uno se hace la ilusión.

— ¿El tiempo de una vida *es su novela de aprendizaje, la de final del camino?*

— Sí, claro. Siempre me gustó mucho la novela de aprendizaje y este libro, lo es. En cuanto a lo de final de camino, yo sigo activo, estoy

intelectualmente en mi mejor momento, pero, al mismo tiempo, sé que mi futuro es cada vez más chico. El epílogo que pongo es provisorio, porque pienso escribir más, otra autobiografía o añadirle más capítulos a ésta. Por otra parte, hoy aprovecho mucho más el tiempo que cuando tenía treinta años. Por entonces desperdiciaba días en cosas que, hoy, me espantan. Ahora sé que cada minuto tiene un valor imperecedero. Es la parte positiva de tener muchos años; no niego, sin embargo, que mi futuro es cada vez más reducido, pero el pasado es muy rico. Y el presente lo sigue siendo porque, afortunadamente, estoy en plena actividad intelectual. Y lo demuestra el hecho de que mis mejores libros, los que yo, al menos, reivindico pertenecen a mi etapa de los últimos veinte años, los que escribí a partir de mediados de los 80. Creo que son los más logrados.

—En su autobiografía usted habla del «chongo» de los años 50 y hace referencia a la homosexualidad en Buenos Aires. Además, ya había dado a conocer un trabajo sobre este tema, ¿verdad?

—Sí, tengo un ensayo largo que está dentro de un libro que se llama *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, y ahí hay una historia de los homosexuales porteños.

—¿El chongo es propio de los años 50 o viene de antes?

—Existían ya en el siglo XIX, aunque no sé desde cuándo empezó a usarse el término «chongo». Se pueden vislumbrar a través de algunos libros de recuerdos sobre la prostitución masculina y demás. Hoy, por los hábitos, el chongo está declinando. La liberación misma, «salir del closet» o «del armario», provoca, en cierto modo, la desaparición del chongo. Aunque, seguramente, debe de seguir existiendo en los pueblitos, en los suburbios, en lugares apartados. Porque el chongo era el bisexual o, a veces, directamente el homosexual cuyo juego era tener una apariencia muy masculina. Como ahora lo predominante es la ambigüedad, lo andrógino, aun entre los varones heterosexuales, los heterosexuales de hoy son mucho menos «masculinos», en el sentido estricto del término, y la mujer menos «femenina». El chongo es una figura anacrónica, el espacio que venía a jugar se ha reducido.

—¿Marca mucho haber nacido en 1930?

— ¡Qué le parece! Comienzo de la década, primer golpe de Estado, plena crisis mundial. Puedo decir que no conozco otra cosa más que crisis y golpes de Estado. Golpes y dictaduras militares durante cuarenta años y crisis económica todo el tiempo, hasta el día de hoy; creo que no me liberaré nunca de padecerlas.

— *Especialmente conmovedora resulta la parte de su autobiografía en la que usted dice que sus padres fueron víctimas de un sistema perverso que premia la especulación y castiga el trabajo y la honestidad.*

— Como la mayor parte de la gente de clase media baja, que no fueron hábiles con el manejo del dinero, mis padres acabaron sin nada. Si alcanzaban a ahorrar un peso se lo llevaba el «Rodrigazo» o la inflación o la hiperinflación o la estafa.

— *¿Usted cree que esa inestabilidad se queda para siempre en la Argentina?*

— No podría decir que se queda para siempre, pero no se ha modificado. Hace poco, con el «corralito» de 2001, hubo gente que se suicidó o estuvo a punto de hacerlo, gente que se quedó en la miseria espantosa; yo mismo perdí los ahorros de toda mi vida. Es algo absolutamente siniestro.

— *Pese a todo, usted nunca se fue del país.*

— No, porque en la época en que la cosa se puso realmente brava, a partir de 1976, cuando se fue mucha gente, yo realmente lo pensé: me voy. Pero ya era demasiado grande para cambiar de lugar. Por otra parte, mal que bien, era un autor conocido; si me iba a otra parte tenía que empezar de cero.

— *En su libro usted dice que aprendió de Sartre «que la ilegitimidad del bastardo otorga una mirada de extrañeza, una distancia hacia el orden social establecido y lo predispone a su cuestionamiento y al espíritu crítico».*

— No es casual que haya habido tantos talentos en literatura, en arte, en pensamiento entre los judíos de la diáspora; en cambio, no ha

habido o no se conocen grandes talentos entre los judíos de Israel. Y son los mismos judíos. Por lo tanto, no es una cuestión racial, por supuesto no existe la raza judía, pero ni siquiera una cuestión étnica; simplemente, era la marginación lo que hacía de ellos que el talento aflorara. Lo mismo ocurre con los homosexuales. Si uno hace una lista de los grandes artistas, desde Grecia hasta la actualidad, y tomando en cuenta que la población homosexual es muy minoritaria, hay una cantidad considerable de artistas talentosos que fueron o son homosexuales. ¿Y a qué se debe? No es que tengan genes especiales que los capacitan para la creación, es la marginación que establece una distancia y promueve la mirada crítica.

— *Usted hace referencia, en su libro, a la relación que mantuvo con uno de sus progenitores míticos, con Simone de Beauvoir, a quien llamaba en la intimidad «la Simona» y un encuentro que tuvo con ella.*

— Sí, pero fue una relación platónica, a distancia. Conocerla en París fue algo muy episódico, intrascendente. De todos modos, Beauvoir como Sartre fueron escritores con los que yo convivía desde Buenos Aires. Formaban parte del clima en el que vivía. Eran mucho más importantes que algunas personas que veía todos los días. Y esto fue así durante muchos años, después dejaron de serlo.

— *En efecto, el existencialismo ejerció una gran influencia en la Argentina. Varias generaciones se formaron bajo el influjo de esta tendencia y de esos autores.*

— Claro, y a mí me agarró justo en el momento. Yo tenía 18 años cuando aparecen las primeras traducciones en castellano de los libros de Sartre y empiezan a salir los artículos sobre la moda filosófica del existencialismo en París y se reproducen las fotos del café de Flore. Yo ni siquiera sabía qué era Saint-Germain-des-Prés, nada, pero representó todo un mundo nuevo que a mí y a muchos jóvenes de mi generación nos encandiló. Soy de la generación sartreana, que es la generación de la inmediata posguerra. Esa fascinación me duró hasta mediados de los sesenta, cuando me desplazo hacia Hegel y el marxismo, vía Sartre también.

— *Usted conoció a cierta gente, en una época temprana de su juventud, a través de la cual llegó a ciertas revistas, como* Sur *y* Con-

torno, *me refiero a Héctor A. Murena y David Viñas. ¿Con Murena, finalmente, no se entendió?*

— Tuve una atracción muy efímera por Murena, a quien mi amigo Héctor Miguel Angeli y yo fuimos a buscar, porque nos interesaba una sección que él escribía sobre temas cotidianos, algo bastante novedoso en esa época, porque allí hablaba de una calle de Buenos Aires, hablaba de Gardel, de Perón, de temas que entonces nadie tocaba, porque el ensayo tenía que ser más bien elevado. En aquellos años ni siquiera el periodismo era pintoresco, salvo el caso de *Crítica*, no había nada que se saliera de lo considerado «serio». En *La Nación* no salían esos temas. Por eso nos atrajo aquella sección. Luego, cuando empezaron a aparecer los libros de Murena, que eran recopilaciones de artículos, me decepcionó. Yo había evolucionado hacia Hegel y Marx, y estaban en una posición diametralmente opuesta a la de él, entonces me alejé. Los entretelones están contados en el libro.

— *Recuerdo a Murena como un hombre de buen ver, que se peinaba a la gomina.*

— Imitaba un poco a Gardel. Nosotros decíamos que jugaba al «macho sombrío», que es una expresión de Mallea. Usaba trajes grises con chaleco y camisa blanca.

— *Murena y Viñas eran dos polos en aquel momento.*

— Sí, eran como dos líderes de pequeños grupos. Murena intentó serlo pero fue rápidamente desplazado por sus propias falencias. Viñas, en cambio, se impuso un poco más, sobre todo a través de la revista *Contorno*. A Murena *Las ciento y una* se le frustró un poco por la denuncia de Sábato. En el segundo número de esta revista, que pudo haber jugado el papel de *Contorno*, iba a salir una crítica adversa a un libro de Ernesto Sábato, y Sábato movió los hilos, porque era conocido de quien financiaba la revista, que era un editor, para que la publicación no continuara saliendo y, en efecto, retiraron la financiación. Eso, definitivamente, cambió la vida de Murena. Y también la vida de Viñas, porque ahora en vez de estar hablando de *Contorno* y de *Sur* estaríamos hablando de *Las ciento y una* y de *Sur*.

— *En su libro usted narra las dificultades que tuvo para integrar grupos.*

— Es que acabé mal con *Contorno* y mal con *Sur*, y después no intenté nunca más pertenecer a ningún grupo, salvo los que yo mismo formé, como los grupos privados de estudio.

— *Usted suele decir que le interesa más acentuar las igualdades que las diferencias.*

— Contrariamente a lo que hoy se tiende como «diferencialismo», «el otro», etc. (y eso referido tanto al feminismo como a la homosexualidad, al indigenismo, a la negritud, al multiculturalismo), yo creo en la mezcla, en la hibridez y en lo heterogéneo mezclado, no en la fragmentación en guetos, porque el multiculturalismo es eso, fragmentar a la sociedad en guetos. El ejemplo más grande fue la Buenos Aires de los comienzos del siglo XX, un momento de integración donde los judíos y los árabes musulmanes convivían en la misma calle, tenían locales en el mismo barrio y, hasta a veces, eran socios. La calle Lima, en el barrio de Constitución, era una calle de sederías que estaban en manos de los sirio-libaneses, musulmanes, islámicos y judíos. Apuesto por ese tipo de integración.

— *¿Qué está escribiendo ahora?*

— La tercera parte de un tríptico informal sobre el debate de la modernidad, cuya primera parte es *El asedio a la modernidad* tomada en el plano histórico y social; la segunda parte está compuesta por *Las aventuras de la vanguardia*, es el debate de la modernidad en el plano estético; y la tercera, ahora, sería en el plano filosófico. Un libro que, provisoriamente, se llama *La filosofía en la encrucijada*, pero el título no es definitivo.

Buenos Aires, agosto 2005



Montevideo antiguo

El Premio María Teresa León y el teatro hispanoamericano escrito por mujeres

Jerónimo López Mozo

En el año 1994, la ADE (Asociación de Directores de Escena de España) y el Instituto de la Mujer crearon el Premio María Teresa León para autoras de teatro, destinado a propiciar y favorecer la escritura de obras literario-dramáticas por parte de mujeres. El premio tenía carácter internacional. Buena parte de las noventa y cuatro obras presentadas a la primera edición procedía de Hispanoamérica. Una de ellas, *Cocinando con Elisa,* de la argentina Lucía Laragione, se alzó con el galardón. A lo largo de las doce convocatorias siguientes, en nueve ocasiones los premios recayeron en autoras de aquellos países. También obtuvieron cinco de los siete accésit concedidos. Tan elevado número certifica la pujanza de la dramaturgia femenina contemporánea en América Latina, que tan escaso relieve tuvo a lo largo del siglo pasado. Las excepciones fueron Argentina y México, en los que destacaron las figuras de Griselda Gambaro y Elena Garro, respectivamente. A la primera, representante de la generación de los sesenta, seguirían autoras como Alma Bressán, Beatriz Mosquera, Aída Bortnik, Diana Raznovich, Roma Mahieu, Susana Torres Molina y María Elena Sardí. En cuanto a Elena Garro, que inició su andadura en los años cincuenta junto a Luisa Josefina Hernández, tomaron su relevo Marutxa Villalta, Marcela del Río, Margarita Urueta, Pilar Campesino, Sabina Bergman y Estela Leñero. En los demás países, la autoría femenina se reducía a unos pocos nombres: Isidora Aguirre en Chile, Juana Pavón en Honduras, Myrna Casas en Puerto Rico y Elisa Lerner y Mariela Romero en Venezuela. A la vista del censo actual, cabe preguntarse si, en su incremento, ha tenido que ver el María Teresa León o se ha limitado a ser testigo del auge del teatro escrito por mujeres en aquellas latitudes. Es posible que haya cumplido ambas funciones. En todo caso, lo cierto es que el Premio se ha convertido en un espléndido escaparate del teatro hispanoamericano escrito por mujeres. De eso vamos a ocuparnos.

Lucia Laragione no es la única dramaturga argentina ganadora. Hay tres más: Adriana Genta, con *La pecadora, habanera para piano;* Nora Adriana Rodríguez, con *Paula.doc;* y Liliana Pérez Gornatti, con *Sin nombre, sin nada.* Las demás se reparten entre Costa Rica (Ana Istarú, con *Baby boom en el Paraíso*), Perú (Maritza Núñez con *Sueños de una tarde dominical*), Colombia (Luz Peña Tovar, con *Un remolino en el río*), México (Bárbara Colio, con *Pequeñas certezas*) y Venezuela (Neher Jacqueline Briceño, con *La casa de todos*).

Excepto Lucia Laragione, que nació en 1943, el resto de las autoras lo hicieron con posterioridad al año 1958. En algunos casos, su teatro es fiel reflejo de los acontecimientos políticos y sociales vividos en sus respectivos países en el último tercio del siglo pasado. Así, en *Cocinando con Elisa,* cuya acción transcurre entre los fogones de una casa de campo a los que llegan las piezas de caza para ser guisadas, su autora establece un descarnado paralelismo con la práctica de la tortura y el asesinato durante la dictadura argentina. Nora Adriana Rodríguez, por su parte, presenta en *Paula.doc* a una mujer empeñada en saber quiénes fueron sus padres, desaparecidos durante los años de plomo. En el viaje que emprende al pasado nos introduce en un mundo de silencios y miedo, alzando su voz para reclamar que aquellos hechos ni sean olvidados ni queden impunes. En cuanto a la colombiana Luz Peña Tovar, nos introduce con *Un remolino en el río* el mundo de la guerrilla. En un paso fronterizo situado en un pequeño pueblo de la cordillera de los Andes, asistimos a un grotesco episodio en el que los militares que lo custodian tratan de impedir el paso del féretro que contiene los restos de un estudiante asesinado por la policía durante una manifestación, alegando que su nombre figura en la lista de enemigos del gobierno. Pero también se abordan otos temas. En *La pecadora, habanera para piano,* Adriana Genta transita por la vida plagada de frustraciones de la apasionante poeta uruguaya Delmira Agustini, y, en *Sueños de una tarde dominical,* Maritza Núñez lo hace por la de Frida Kahlo para elaborar un discurso en torno a los vínculos entre arte y política, en el que, junto a la extraordinaria mujer, aparecen las figuras de Trotski , André Breton y Diego Rivera, su esposo y autor del cuadro *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central,* en el que se inspira el título de la pieza. En torno al desencanto de la juventud actual por la falta de horizontes que den sentido a sus vidas gira *Sin nombre, sin nada,* de Liliana Pérez Gornatti. La galería de personajes que presenta está formada por seres cuyos nombres importan poco y

cuyo currículo, alimentado por la droga, la prostitución y el robo, les convierte en firmes candidatos para acabar sus días en el infierno de las cárceles. La maternidad, tratada con habilidad y mucho sentido del humor, es el tema de *Baby boom en el Paraíso,* de Ana Istarú. En ella, el espectador asiste, en lo que puede calificarse de una divertida celebración del embarazo, al viaje del óvulo en busca del espermatozoide, a su encuentro y a cuanto sucede en el interior de la futura madre. Por su parte, Bárbara Colio aborda en *Pequeñas certezas* la reconstrucción, por parte de sus familiares y amigos, de la vida de un hombre que ha desaparecido, poniendo de manifiesto, a lo largo del proceso, la visión tan distinta que cada uno de ellos tiene del ser ausente. Y, en fin, Neher Jacqueline Briceño muestra en *La casa de todos,* que es una vieja pensión, a un grupo de personajes que murieron allí durante un incendio ocurrido en una noche de carnaval. Todos quieren escapar del lugar, al que están atados por el recuerdo de la muerte del hijo de la dueña del establecimiento, pero aquellas paredes se han convertido en un encierro eterno.

A ese repertorio temático corresponde una amplia variedad de fórmulas dramáticas ricas en recursos estéticos. Desde la influencia valleinclanesca que el profesor Torres Nebrera percibe en *Un remolino en el río,* en el que también advierte ecos brechtianos, hasta el tono de comedia que preside la divertida y nada banal *Baby boom en el Paraíso,* el conjunto de obras que comentamos contiene buena parte de los elementos que caracterizan al teatro actual. Hay sitio para el realismo y para el lenguaje poético, para el absurdo y lo grotesco. En una misma obra, *Paula.doc,* viajamos desde un cierto costumbrismo hasta formas teatrales menos elementales que posibilitan un tratamiento más profundo del asunto que se aborda en ella. Lo onírico, tan frecuente en el teatro americano de periodos anteriores al que nos ocupa, mantiene su presencia en alguna de las propuestas. Así sucede, por ejemplo, en *Sueños de una tarde dominical,* pieza en la que, por cierto, el lenguaje realista del texto se funde con el arte plástico, representado por un sinfín de imágenes de elevado contenido poético. En un momento de la obra, su autora, Maritza Núñez, pone en boca de Frida Khalo, la protagonista, su opinión, sin duda acertada, de que lo real y lo fantástico no se contradicen.

En el teatro de estas autoras se observa algo que ha sucedido también en el teatro español último: la recuperación del valor de la palabra y el interés por no renunciar a las aportaciones de otros lenguajes

escénicos. Y en el terreno concreto de la construcción dramática, la tendencia a ofrecer escenas breves, a jugar con la alteración de espacios y tiempos, y a introducir otras novedades, que deben bastante a la influencia del cine y las demás artes audiovisuales. Llama la atención que, salvo raras excepciones, no estamos ante un teatro feminista, aunque lo femenino esté presente en algunas obras. También son destacables, más allá del hecho de que todas ellas han obtenido el Premio María Teresa León, las coincidencias que se advierten en las trayectorias profesionales de las autoras. Les une su formación académica, en unos casos de carácter universitario y, en otros, adquirida en Escuelas de Teatro, tanto de sus propios países como extranjeras. Las hay que visitan regularmente centros de enseñanza españoles y no faltan casos, como los de Maritza Núñez y Bárbara Colio, que han realizado estudios en instituciones dramáticas finlandesas, la primera, e inglesas, la segunda. Por otra parte, ninguna de ellas se dedica exclusivamente a la escritura teatral. Algunas la compatibilizan con otros géneros literarios. Lucía Laragione, hija del escritor Raúl Larra, primer biógrafo de Roberto Arlt, ya ocupaba un lugar destacado en la literatura infantil y juvenil cuando escribió *Cocinando con Elisa,* su primera obra de teatro; Maritza Núñez, con sólida formación musical, ha hecho incursiones en el mundo de la ópera; Ana Istarú y Nora Adriana Rodríguez son poetas; Luz Peña, novelista; y Bárbara Colio, periodista. En el campo del arte escénico, casi todas están vinculadas a compañías y grupos en los que participan como actrices o directoras de escena. Pero algo más tienen en común estas autoras que justifica que sus nombres aparezcan reunidos en estas breves páginas: su compromiso con la sociedad a la que pertenecen.

Carta de Argentina. El deseo mimético y el peronismo

Luis Gregorich

El proceso político argentino, a menudo incomprensible para propios y extraños, ha merecido ya las más variadas interpretaciones, desde las ciencias sociales a la mitología popular. El nudo problemático central (e irresuelto) se constituye en torno al peronismo, con su capacidad hegemónica intacta después de seis décadas en que ninguna fuerza política mayoritaria (y menos la peronista) podría declararse inocente respecto a la drástica declinación nacional. Pese a esto, ¿la paradoja es que únicamente el peronismo puede gobernar? Sólo podemos aceptarlo como una metáfora, como una melancólica concesión al empirismo más elemental. Tomarlo –tan siquiera sugerirlo– como regla definitiva sería abolir la posibilidad, entre nosotros, de una democracia razonable.

Es cierto que mientras los demás discuten, teorizan, condenan, sobreinterpretan, el peronismo gobierna, aun en contra de los fiscales y sobreintérpretes que surgen de sus propias filas. Decimos, con razón, que un buen comienzo (no más que eso) para un sistema político estable sería que un partido o alianza no peronista consiguiera ser reelegido (es decir, sucederse a sí mismo) por lo menos una vez. Pero esa arquitectura de la sucesión también parece haber sido monopolizada por el peronismo, no tanto porque destruya a sus opositores mientras éstos, casi sin creerlo, llegan a gobernar (y los destruye), sino porque ostenta una refinada capacidad para suprimir sus propios monstruos y pesadillas, y metamorfosearse de acuerdo al llamado de los tiempos.

Los caminos de reflexión, a veces inocuos, no obstaculizan el curso de las iniciativas políticas. Hasta a veces lo apuran y estimulan. Por eso proponemos, como otro instrumento interpretativo del peronismo y de la política argentina –¿cuántos van ya?–, la teoría mimética del antropólogo y filósofo francés René Girard. Por supuesto, se tratará de una versión libre, prudentemente usurpada, de una teoría que no aspiró a ocuparse de nosotros.

Girard, nacido en 1923 en Aviñón, pasó la mayor parte de su carrera docente, hasta jubilarse, enseñando en diversas universidades norteamericanas (Indiana, Nueva York y Stanford, entre otras); ha sido, por tanto, una figura excéntrica respecto al ambiente intelectual francés de los 60 y 70, con el que mantuvo fuertes polémicas. En tiempos recientes, sus adscripciones religiosas le han enajenado simpatías anteriores, aunque él mismo declaró que no veía incompatibilidad entre ser «un antropólogo revolucionario y un católico conservador».

El aporte central de Girard consiste en lo que él llama teoría mimética o teoría del deseo mimético, formulada primero en su ensayo *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), en que analiza a grandes novelistas de Occidente, de Cervantes a Dostoievski. La reflexión sobre la mímesis continuará, entre otros libros, en *La violencia y lo sagrado* (1972), *Literatura, mímesis y antropología* (1978), *El chivo expiatorio* (1982) y *Shakespeare. Los fuegos de la envidia* (1990).

Dicho sea de modo muy simplificado, Girard sostiene que, además de otras manifestaciones obvias de la mímesis (es decir, de la imitación, de la emulación) como pueden serlo, por ejemplo, los modos de hablar, las expresiones del rostro o las maneras de vestirse, lo que resulta capital es la condición mimética del deseo, que lejos de ser autónomo o libre (según la concepción romántica) se constituye a través de un esquema triangular formado por (1) el que desea, pero determinado por el deseo de otro, (2) el mediador, que lo precede en su relación con (3) el objeto deseado. Esa mediación o emulación puede ser externa (el modelo pacífico) o interna (el competidor conflictivo). Las incontables consecuencias que Girard extrae de este planteo, por ejemplo en la discusión sobre la formación de la cultura o el origen de la violencia, son a la vez lúcidas y arbitrarias.

En la vida política argentina de las últimas seis décadas, el triángulo mimético se nos presenta de modo casi obvio y escolar. El peronismo (su doctrina, su burocracia, su mitología) sería en principio el mediador omnipresente; el pueblo argentino, la opinión pública, el cuerpo electoral, serían el objeto del deseo; y el resto de las fuerzas políticas, los que desean, oscilantes entre apoderamientos momentáneos, objeto de deseo y –siempre– una dependencia extrema del mediador.

¿Por qué esta condición de mediador del peronismo ha podido mantenerse por tanto tiempo? Por empezar, su núcleo originario es poderoso y no ha podido ser rebatido ni superado: el caudillo creador

(Perón), la jornada fundacional (el 17 de octubre) y la inmolación redentora (Eva Perón) conforman un relato mítico inquebrantable. Admítase también, desde la perspectiva más prosaica del realismo economicosocial, que la auténtica redistribución de la riqueza producida entre 1946-1950, aunque puesta del revés por gestiones posteriores, ha seguido obrando como memoria histórica. Sobre este fondo de fuertes trazos, apenas si se distinguen las borrosas figuras de Cipriano Lombilla o José López Rega, la educación regimentada o las supresiones de la libertad de las primeras presidencias, y se borra enérgicamente la herejía neoliberal del menemismo. El contrarrelato nunca termina de cristalizar.

Por otra parte, a causa de un exitoso espejismo ideológico, el peronismo ha terminado por ocupar dos de los vértices del triángulo mimético: es, gracias a su identificación con el Pueblo y la Nación, a la vez mediador y objeto de deseo. Por su proclamado carácter de «movimiento», vagamente antidemocrático y en teoría superador del sistema de partidos (por más que a la vez lo niegue), se colocó por encima o al margen de la política, entendida ésta como un tradicional caldero de corrupción y arreglos de cúpulas. Cabe volver a recordar la feliz expresión de Mateo, el personaje de *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano: «Si yo siempre fui peronista.... nunca me metí en política».

Pero en realidad lo que mejor documenta la teoría girardiana es el papel subordinado, vicario, del sujeto deseante del triángulo, es decir, de la oposición, de los otros, de los no peronistas que a lo largo de los años han estructurado su deseo en la mímesis del deseo peronista, aun negándolo o maldiciéndolo, como si el único modelo posible fuera ese y ningún otro. La tentación de prohibir al peronismo, de suprimirlo mediante la violencia, de negarlo radicalmente, no son más que exacerbaciones del deseo insatisfecho, de la incapacidad de competir con el mediador envidiado. Se sabe que el intento del presidente Alfonsín, quizá el más vigoroso de los que procuraron superar la autoritaria tradición peronista y erigir un nuevo sistema democrático y republicano, naufragó, entre otros motivos, por su tentación movimientista y clientelística, que copiaba lo visible del peronismo, sin entender sus astucias y códigos más profundos.

Se dirá que hay otros modelos en el mundo e incluso en el pasado nacional, que la cadena del deseo podría reiniciarse de otra forma, y que es inútil mimetizarse con el peronismo cuando éste, como aparato político y estructura formal, aunque no como instrumento de poder,

pasa por su peor y más disgregado momento. Es fácil desear un objeto inalcanzable. Todos quisiéramos ser socialdemócratas, pero todos somos, inevitablemente, peronistas. Lo somos en muchos aspectos esenciales de nuestras vidas y conductas, porque la cultura del peronismo nos ha impregnado como el barniz a la tela.

El deseo de un nuevo consenso político y social, igualitario y plural, está fuertemente perturbado por el entramado mafioso y las injusticias estructurales de la Argentina de hoy. Reorientarlo gradualmente, sin excesivas ambiciones refundacionales, sin la violencia mimética que termina matando al mediador y al objeto, podría ser un deber tanto como una necesidad. Para peronistas/peronistas, y para peronistas/no peronistas.



Montevideo antiguo

Carta desde La Habana.
Una caída, una risa, un crimen

José Aníbal Campos

La mañana del 21 de octubre de 2004 mi teléfono móvil no paró prácticamente de sonar ni un minuto. Amigos de todos los confines de España y de Europa, cubanos y no cubanos, sabedores de que habitualmente no suelo estar pendiente de los telediarios, mucho menos para estar a la caza de noticias sobre Cuba, me llamaban para darme o comentar la «espectacular» noticia: Fidel Castro había tropezado la noche antes en un acto público en Santa Clara y todas las emisoras estaban transmitiendo la imagen del comandante en el suelo.

Sintonicé el telediario de Televisión Española a las tres de la tarde y allí lo vi: efectivamente, no era una falsa alarma de las que suelen venir de la Florida: en verdad el «Hombre», el «Caballo», el «Jefe», el «Invicto Comandante» se había caído. Una caída estrepitosa, lamentable, patética. Una caída, en el fondo, como las que sufren diariamente decenas de miles de ancianos en todo el mundo. En este caso tan publicitado, sin mayores consecuencias para la integridad física del gobernante, salvo en lo que atañe, claro está, a su imagen.

La verdad es que, por mucho que lo intenté, no pude compartir el júbilo de algunos de mis compatriotas al ver la caída. Si algo me enseñaron mis padres, si algo aprendí viendo a mi venerable y querido abuelo asturiano envejecer, es que no hay nada divertido en la caída al suelo de un anciano. Eso, que conste, me lo enseñaron mis padres, es algo que me dicta en todo caso mi propia sensibilidad, pero no me lo enseñó el sistema en que nací y me formé hasta los 37 años. Ha sido una práctica habitual de quienes defienden obcecadamente el sistema cubano –y de quienes se le oponen de una manera no menos irracional– atribuir determinadas virtudes o defectos humanos universales y ancestrales a los cambios introducidos en la sociedad cubana a partir de 1959. Por lo tanto, desde ese punto de vista, unos u otros podrían argüir que la imposibilidad de reírme de la caída del comandante se debe a un supuesto lavado de cerebro en esas casi cuatro décadas de

(de)formación de mi personalidad o, en un extremo opuesto, a una cualidad adquirida gracias al sistema educacional «revolucionario». Nada más alejado de la verdad. Lo cierto es que un mínimo de ética ante el mal paso del enemigo no ha sido precisamente una de las enseñanzas del sistema cubano. Uno de los principios de Fidel Castro, y de ese sistema que él ha diseñado a su imagen y semejanza, es que contra el enemigo todo vale, incluido el más burdo escarnio ante cualquier simple traspié de un adversario. No hay presidente de Estados Unidos al que la mala suerte le haya hecho cometer algún desafortunado «error de etiqueta» en público que no haya sido blanco *—ad nauseam–* de las burlas de los medios de comunicación cubanos: lo mismo Bush padre en una recepción en Japón en los 80, Bill Clinton y los escándalos sobre sus amoríos con Mónica Lewinsky, o Bush hijo al caerse de una bicicleta; y esto por tan sólo mencionar a los últimos tres presidentes. ya que la práctica se remonta a los inicios mismos de la llamada Revolución: cuando yo era niño, la tradicional copla popular conocida como «La Chambelona» incluía el famoso estribillo de: «Nixon no tiene madre porque lo parió una mona», que también se le coreó, sin variación, al demócrata Jimmy Carter. En ese sentido, hay que decir que una congresista furibundamente anticastrista como Ileana Ross-Lethinen ha tenido muchísima mejor suerte en la «antroponimia revolucionaria» del castrismo, ya que, en una imaginaria heráldica faunesca, una «loba feroz» tendría mucha más categoría que una «mona» a secas. (Todo eso –y ahora sin sarcasmos– sin tener en cuenta que el sustantivo «mona» para aludir a las progenitoras de los presidentes estadounidenses, encierra un componente profundamente racista que implica a un buen por ciento de la población femenina cubana, pues constituye un apelativo despectivo para referirse a una mujer de piel negra.)

El insulto, el golpe bajo, el escarnio público, la chismografía, el rumor malintencionado, la abierta calumnia han formado parte del repertorio «defensivo» de la «Revolución» y de su larga, desconsoladora y, sobre todo, tediosa «batalla de ideas».

Pero, volviendo a la caída. es preciso decir que los medios occidentales. al menos la gran prensa española y alemana, fueron, en la mayoría de los casos (empezando por el diario *El País,* uno de los blancos preferidos de los ataques de una publicación como *La Jiribilla,* dirigida por el llamado «Grupo de Análisis» del Instituto Cubano del Libro, una curiosísima entidad aglutinadora de la «inteligencia», ya que agrupa a intelectuales y a ex miembros de los servicios secretos cubanos),

objetivos a la hora de presentar y abordar el incidente: ni un solo insulto leí en los varios diarios que cayeron en mis manos por esos días, ni un solo comentario *ad hominem;* algunos, incluso, apenas podían disimular cierto tono elogioso por la manera en que Castro se incorporó y determinó enseguida las fracturas que tenía, ese «¡Estoy entero!» que dio la vuelta al mundo, gracias, precisamente, a una práctica periodística de la que no puede vanagloriarse ningún medio estatal dentro de Cuba: informar con imparcialidad incluso los malos pasos de personajes con los que no simpatizan o que incluso detestan. El daño, por suerte para el gobernante, no era demasiado. Pero algo sí había sufrido una profunda y quizás irreversible conmoción: su imagen.

Han sido varios, muchos, incluso muchísimos los intentos de la Agencia Central de Inteligencia estadounidense por eliminar físicamente a Fidel Castro. No lo han conseguido. De todo ello, de esos intentos (cuyo número, según la reiterada versión del propio Castro, asciende a centenares) y de los obvios fracasos a la hora de materializarlos, ha surgido todo un mito: el del invencible Comandante ante cuya figura los asesinos comienzan a temblar. El tema siempre es presentado para los cubanos de la isla como una suerte. Según esta versión, la integridad física del Comandante ha sido una verdadera fortuna, incluso un milagro para los que viven dentro de Cuba, un milagro que ha garantizado la continuidad, hasta hoy, del liderazgo histórico de la Revolución y de sus indudables logros sociales. Pero el problema tiende a complicarse apenas se comienza a poner en una balanza logros y fracasos, apenas se compara el triunfalista discurso oficial con la depauperada realidad del que tan alejado se encuentra aquél. Por lógica casi física, si los deméritos empiezan a superar a los méritos, la balanza sentimental ante la integridad física del Gran Benefactor comienza a inclinarse hacia el otro lado.

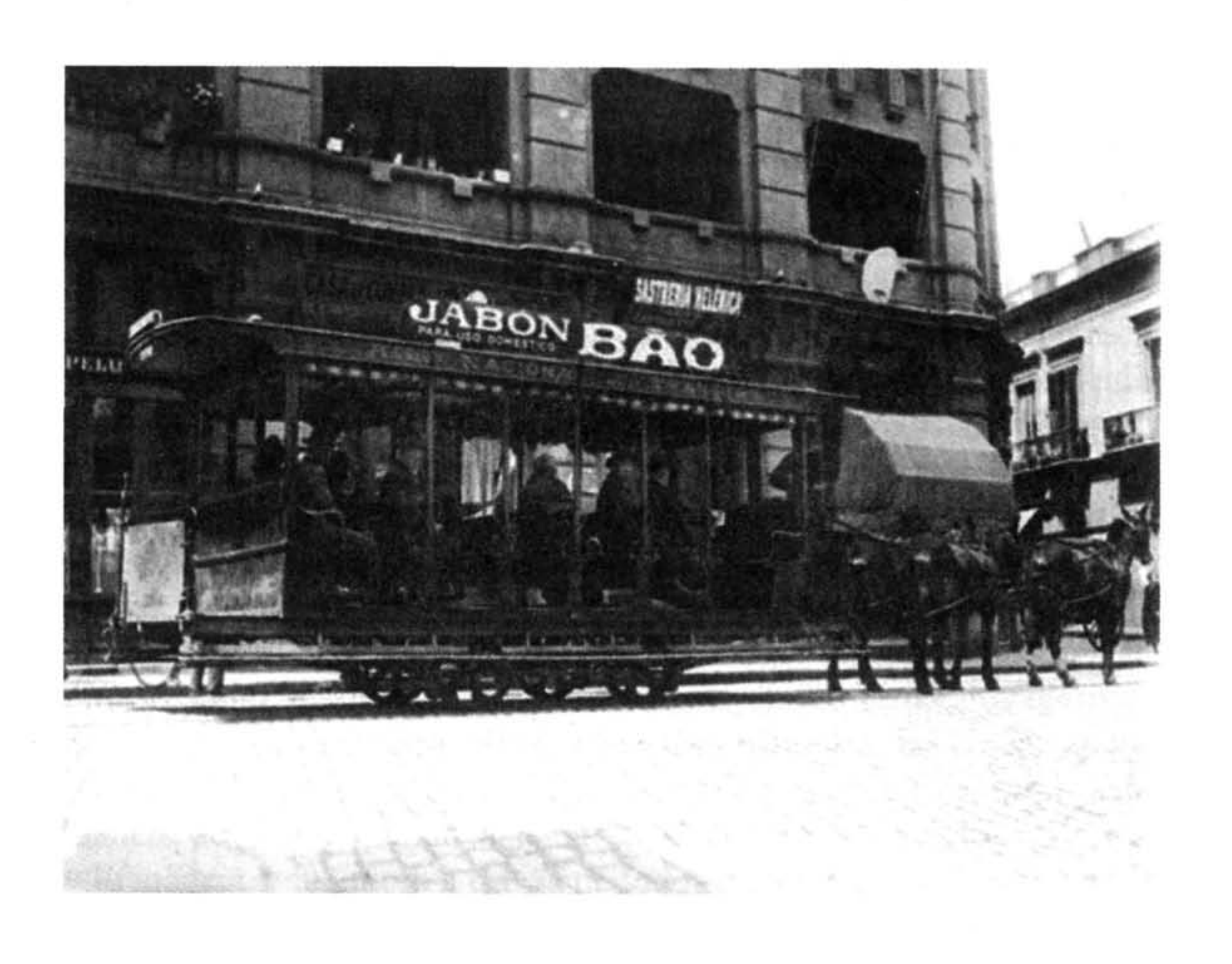
Hace algunos años, mientras asistía a una apolítica y divertida fiesta organizada por un grupo bastante nutrido de amigos e intelectuales cubanos con unos alemanes que visitaban La Habana en calidad de turistas –y entre cuyos presentes había, incluso, varios admiradores de Fidel–, alguien nos trajo la noticia del por entonces último intento de atentado contra el gobernante cubano, planificado, creo (entre tantos intentos la memoria me falla), durante una visita del presidente cubano a la República Dominicana. La reacción –casi unánime– de los compatriotas que allí estaban fue preguntar: «¿Y no lo consiguieron? ¡Pues qué pena!», a lo que siguió una carcajada general.

La práctica del atentado político es sin duda condenable desde cualquier punto de vista que se la mire, incluso en una fiesta. No hay legitimidad ninguna para asesinar a nadie, ni siquiera para pensarlo, tampoco si se trata un adversario político. Cualquier oposición a esa práctica es, a mi juicio, absolutamente legítima. Sin embargo, la risa de aquel grupo de cubanos por el fallo de ese último atentado –como el júbilo casi unánime por la caída de 2004– no era menos auténtica y sincera y para muchos no menos legítima; algo que, cuando menos, debería suscitar la reflexión de los ideólogos castristas e, incluso, del propio Castro. Los que allí se reían no eran gente insensible o desalmada; muchos de ellos no eran ni siquiera opuestos al sistema, y en otro contexto habrían reaccionado de una manera completamente diferente, con su firme desacuerdo ante un comentario de esa índole, un tanto rayano en el humor negro. «Choteo cubano», se dirá. Pero no, en mi modesto modo de ver ciertas cosas, los motivos de aquella risa tienen raíces mucho más profundas, las cuales apuntan directamente a la sociedad cubana de hoy y, en especial, a la manera de pensar que un sistema –y un gobernante que lo conforma y lo maneja a su antojo a través de todos los medios, un hombre prepotente e inescrupuloso que detenta un poder absoluto sobre la vida cubana desde hace casi cinco décadas– ha ido moldeando, con la práctica diaria, en el subconsciente colectivo de un sector amplio de la sociedad cubana. La risa unánime ante el inocente coqueteo con la idea de un potencial asesinato, sea de quien fuese, constituye para mí (y perdonen algunos lectores que sea tan «sensible»), el síntoma inequívoco de una deformación en la manera de pensar y ponderar determinadas cosas. Se puede, sin duda alguna, culpar y condenar a la CIA de crímenes inefables contra Cuba y contra cubanos inocentes. Se puede –¡y se debe!– sentar en el banquillo de los acusados a un criminal confeso como Luis Posada Carriles, y condenarlo con severidad una vez se demuestre de manera fehaciente que es el autor de los asesinatos que se le imputan, o tan sólo con demostrar que es el promotor de cualquier intento por atentar contra la vida de cualquier persona, incluido cierto gobernante de su propia nacionalidad al que considera su peor enemigo (cualquier cuerpo jurídico democrático debe preciarse de no hacer distinciones cuando se trata de preservar la integridad física de los hombres). Pero ¿qué tribunal –cubano o de cualquier parte del mundo– podría condenar legítimamente la risa de ese grupo de buenos, nobles, pacíficos e inteligentes

cubanos ante el fracaso momentáneo de un auténtico crimen? Esa es, por ahora, la pregunta que me asalta en este punto de mis reflexiones.



Montevideo antiguo. Pocitos



Montevideo antiguo

Carta desde Alemania. Cervantes en tierra de tudescos

Ricardo Bada

Mi «Carta de Alemania» del mes de junio pasado (*CHA*, 660) concluía de la siguiente manera: «Don Quijote y el idioma alemán. Todo un tema. Pero también Cervantes y el idioma alemán, donde a cuatro años de la publicación de *Rinconete y Cortadillo,* y por el sencillo procedimiento de convertir Sevilla en Praga, le infirieron un plagio que merece una crónica aparte, él solo. Será la próxima vez». Pero no fue la próxima vez, por mor de otros temas y otras urgencias. Sea hoy, en este abril que es el mes cervantino por excelencia, y hasta por antonomasia.

Una buena manera de introducirnos en el asunto es decir que a Cervantes le salieron en la vida dos Avellanedas: uno en la propia España, otro en tierra de tedescos, y que de ninguno de los dos se sabe cosa alguna a ciencia cierta. El compatriota se atrevió a continuar con una segunda parte las hazañas de Don Quijote, y el alemán tuvo la desfachatez de traducir *Rinconete y Cortadillo* a su idioma, «hinchando el perro» hasta casi el doble de su tamaño, trasladando su acción de las orillas del Guadalquivir a las del Moldava, y sin perder el tiempo en pequeñeces tales como darle crédito al autor de la historia original. Si bien es verdad que al final de su (¿su?) libro, hablando de Zuckerbastel –el nombre con que rebautizó a Monipodio–, deja caer las siguientes palabras: «(dessen Legenda gleichwol auch anderwärts in forma authentica beschrieben)», paréntesis muy significativo dentro del cual admite que la leyenda de Zuckerbastel anda descrita ya en otras latitudes, y lo que es mejor: «in forma authentica».

Y puesto que hablamos de rebautizos, comencemos por el título del que más que plagio es robo a mano armada, aunque ese arma fuese un simple cálamo: *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt,* resultando bueno y conveniente mirar bajo la lupa los nombres de los protagonistas. Winckelfelder es un polisílabo que incluye el substantivo Winckel, o sea: «rincón», mientras que Schneidt, en el

segundo nombre, significa «corte». Vale decir que el mero título configura ya una especie de solapado homenaje a *Rinconete y Cortadillo.*

[No como por ejemplo en un libro contemporáneo nuestro, que tengo ante mis ojos y en cuya portada campean un nombre y un título: «Rainer Werner Fassbinder, *Das brennende Dorf (El pueblo en llamas)»,* siendo así que se trata, nada más y nada menos, de una versión todo lo *sui generis* que se quiera, pero tan sólo versión, de *Fuenteovejuna,* de un tal Loppc von Auc, más conocido por Lope de Vega. ¡Oh manes del ©!... Pero volvamos a Cervantes].

Leamos cómo arranca su *Rinconete y Cortadillo:* «En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años; el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltrechos. Capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo, y las medias, de carne; bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro, picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos».

Por su parte, y haciendo previamente la advertencia de que traduzco trasladando a nuestros días la topografía del lugar, por si el lector curioso quisiera buscarla en un plano actual de la capital checa, la *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* se inicia de este modo: «No lejos de la capital imperial Praga, a mitad de camino entre Chrustenice y la dicha ciudad de Praga, en el lugar donde comienza la subida a la colina arenosa, y del cual por el Nerudová Ulice se llega a la Malá Strana, encontráronse antaño en el verano, alrededor del día de Santa Margarita, cuando de todos modos la canícula es más fuerte, dos jóvenes vagabundos (de los que uno andaba aproximadamente entre los veintiuno y los veintidós años, y el otro, por las trazas, probablemente era algo más joven), ambos de robusta complexión y no del todo de un aspecto deshonesto, sólo que no andaban precisamente muy bien vestidos, a juzgar por su ropa, dispuesta más bien para el verano que para el invierno, pues ni el uno ni el otro llevaban capa. Los calzones del uno eran de fustán, y hechos unos sietes, y los del otro, de la pura mugre no se podía distinguir si eran de paño, cuero o lienzo. Las medias de ambos eran de piel, la misma que sacaron del vientre materno cuando vinieron al mundo. Y aunque ni el uno ni el otro iban descalzos, sus zapatos se hallaban de tal guisa estro-

peados y en tales condiciones, que por los del uno se le podían contar nueve de los dedos que hubieran debido cubrir, mientras que en los del otro el agua podía entrar y salir a voluntad por entre las suelas».

Las 118 palabras de don Miguel se han multiplicado hasta las 214 del «original» (no de mi traducción) de maese Niclaus Ulenhart, que así se hizo llamar el autor de tamaño desafuero, y a tenor de este ejemplo creo que queda claro el procedimiento mencionado líneas atrás, que en lenguaje periodístico llaman «hinchar el perro», y yo, bastante más melómano que zoófilo, «transcripción para acordeón». Y para que mejor se apreciase, se me ocurre que una editorial española, subvencionada suculentamente por el ministerio de Cultura checo –como una tardía indemnización por daños y perjuicios a Cervantes–, debería publicar *Rinconete y Cortadillo* en programa doble con esta *Historia de Isaac Winckelfelder y Jobst von der Schneidt,* cual si fuesen unas *Vidas paralelas* a la manera de Plutarco.

Resulta curioso advertir que en el prólogo de su atropello, el tal Niclaus Ulenhart deja caer que una de sus intenciones, y no sólo eso, sino la más noble, es ésta: que aquellos de sus lectores que tuviesen el propósito de visitar el extranjero, y en especial quienes fueran enviados por sus padres a Francia, Italia, España, los Países Bajos o Inglaterra, y debiesen pasar algún tiempo en sus grandes ciudades, dispusieran pues, con su «Tractat» (de este modo lo caracteriza, como si fuera un Wittgenstein *avant la lettre*), de una especie de *vademecum* para defenderse de las cortes de los milagros, las óperas de los mendigos y los patios de Monipodio. Y ahí está el detalle, como diría el filósofo mexicano Mario Moreno: ese buen Niclaus Ulenhairt no se priva de enlistar las ciudades a las que se refiere. Y que son, a saber: «París, Venecia, Nápoles, Madrid, Sevilla, Lisboa, Bruselas y Londres». ¿Se esconde otra referencia/reverencia críptica a *Rinconete y Cortadillo* en esa «Seviglia» de que nos habla?

Sea como fuere, en esta relación de las ciudades donde sería bueno haber leído las aventuras de los compadres Winckelfelder y Schneidt, para estar al loro de los riesgos y peligros que asechan en sus calles, también se cuenta Lisboa. Y hétete aquí que en 1682, pasados 65 años de la aparición del libro de (¿de?) Niclaus Ulenhart, hubo otro plagiario también oculto tras la máscara de un singular pseudónimo, La Zelande, que publicó una colectánea de historias de pícaros... y entre ellas la de Winckelfelder y Schneidt, sólo que jibarizada en una séptima parte y ubicada en Lisboa. Pero con más desvergüenza que Ulen-

hart, porque éste, al menos, se preocupó de convertir el «color local» sevillano en praguense, mientras que La Zelande entró a mansalva en el texto de Ulenhart y le propinó costumbres y usos praguenses a los lisboetas. Como si no tuviesen ya bastante con el fado...

No menos de nueve traducciones distintas de *Rinconete y Cortadillo,* si bien todas dándole su merecido crédito al ingenio alcalaíno, han llegado al público lector de lengua alemana desde el plagio de Niclaus Ulenhart, que se lo escamoteó. Hasta que por fin, en 1963, con la edición de las obras completas de Cervantes por Anton M. Rothbauer, se dispuso de una traducción a la que cabe el mérito de haber vertido en jerigonza autóctona (un argentino escribiría aquí «lunfardo») las germanías del original cervantino. Y que, curiosamente, a pesar de llamarse como se llaman, nada tienen que ver con Germania.

[Germanía es aquello que el diccionario de la RALE define como «jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes, usada por ellos solos»; doña María Moliner como «argot de la gente maleante» y sinónimo de caló, «jerga de los gitanos»; y el Seco, haciendo honor a su condición de diccionario de uso, que lo es, en su acepción más reciente: lenguaje informal que usan entre sí los individuos de una profesión o actividad», ilustrándolo con un ejemplo sacado de la obra de Gonzalo Torrente Ballester, «la germanía de los seguros y los servicios». Y la etimología de la palabra no nos remite a toponimias boreales, sino al fraternal *germanus* del latín, que significa lisa y llanamente «hermano»].

Durante el semestre lectivo del invierno 2001/2002, en el marco del Foro de Traducción Literaria de Germersheim (cuyas siglas alemanas construyen la palabra *Flüge,* es decir: «Vuelos»), la profesora Araceli Marín Presno presentó una ponencia acerca de la hazaña depredadora de Niclaus Ulenhart, y la discusión que provocó estuvo centrada en hasta qué punto y en base a qué criterios se podría considerar traducción el texto de maese Ulenhart, cuáles motivaciones –satíricas o no– hubo en los cambios de confesiones religiosas que atribuyó a los protagonistas, y cómo debe interpretarse lo único verdaderamente original de su texto, que es el prólogo del libro. Como se ve, hay tela cortada para rato. Aunque me parece que la madre del cordero anda rumiando algo que resumió una amiga mía, la escritora argentina Esther Andradi, al enterarse del tema de esta Carta: «la Europa del tiempo de Cervantes estaba tan llena de pillos que a nadie se le hubiera ocurrido que las historias de don Niclaus Uhlenhart ya habían sido escritas en otra parte. Era la Internacional picaresca».

Estando casi a punto de concluir estos apuntes, me cae ante los ojos, rastreando archivos, una crónica fechada el 6.9.2004 por el corresponsal de un diario de Colonia, enviado a reportar de la masacre de Beslan, en el Cáucaso: «La escuela es puro escombros. Delante de la destrozada puerta de su biblioteca está un ejemplar de *Don Quijote* acribillado a balazos junto a los consejos de Lenin a los niños». Y me digo que mejor acribillado a plagios en las imprentas de Augsburgo, que a tiros en la dizque cuna de la Humanidad.



Montevideo antiguo



Montevideo antiguo. El puerto

BIBLIOTECA



La Habana Vieja

Schiller y la invención del idealismo[1]

La época en la que vivió Johan Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) fue, como todas, una época difícil, violenta, convulsa; pero también un tiempo de asombrosa creatividad en todos los ámbitos del saber humano. El desarrollo de la Ilustración alcanzó su punto álgido en sus años de madurez; la revolución francesa, los primeros intentos de restauración, el imperio napoleónico, y, sobre todo, la explosión de la cultura alemana: Kant, Herder, Hegel, Schellíng, Fichte, Hölderlin, Goethe, von Arnim, Cotta, Hamann, los hermanos von Humboldt, Kleist, Körner, y un sin fin de nombres más que dibujan los enormes contornos de los sesenta años más impresionantes de la historia del pensamiento alemán y por ende europeo. Esta es la época de Schiller, de la que tanto hemos heredado que nos ofrece con una presentación apetitosa la obra que comentamos.

Indudablemente, Friedrich Schiller, amigo íntimo de Goethe y una de las cumbres de la literatura europea, es una muy buena elección para poder realizar con garantías la tarea que esbozábamos: comprender una época, descifrar un autor en sus entrañas, descubrir qué nos queda y a qué nos desafía. Con todo, a pesar del acierto en la elección de la época y del autor, hay limitaciones en un ensayo de tales características. Siempre que se elige un enfoque que permita encuadrar en su momento histórico un autor su pensamiento, se toman decisiones que resultan discutibles. Decisiones que afectan a lo que se menciona, también a lo que se calla, bien por ignorancia bien por opción. En todo caso, parece que Safranski ha logrado –en ocasiones con una prodigalidad un tanto excesiva– reflejar toda una época en Alemania, las influencias sobre el autor, sus respuestas a ese su ambiente, la génesis y el desarrollo de su pensamiento, diseñado, quizá como casi todos, para suplir, contentar, satisfacer o al menos enunciar las carencias con las que la naturaleza ha tenido a bien adornarnos.

Se trata entonces de presentar a Schiller y a su tiempo, que es el del idealismo y el encuentro entre filosofía y literatura en un período en el que ambos modos de escritura no estaban tan alejados. Es cierto que cada uno de ellos no tardó en recorrer sus propias sen-

[1] *A propósito de la obra de Rüdiger Safranski,* Schiller oder die Erfindung der Deutschen Idealismus. *München, Carl Hanser Verlag, 2004, 560 pp.*

das, pero también que sus esporádicos encuentros han resultado enormemente fecundos. Con toda probabilidad tenga razón Thomas Mann cuando afirma, en su ensayo sobre Schiller, que el autor *de Guillermo Tell, Wallenstein, Los bandidos* o *Don Carlos,* ha sido más glorificado que leído. Quizá también George Steiner[2] se hace eco de esta realidad cuando enumera y hace recuento de sus ediciones y representaciones en los últimos años del pasado siglo para llegar a la misma conclusión. Es indiscutible que Schiller sea un clásico, lo que no garantiza que su frecuentación sea la que cabría esperar en un autor de su talla. Y esto que cabe decir con respecto a su poesía, a su teatro o a sus narraciones, no se ajusta sin embargo a lo que ha sucedido con sus textos más marcadamente filosóficos, dedicados sobre todo a cuestiones de estética, que han seguido siendo leídos, comentados, estudiados y publicados porque son una referencia fundamental en la filosofía del arte desde entonces.

Tres ingredientes al menos dan cuerpo a la estructura del pensamiento de Schiller sobre el arte. El primero de ellos es la postura que desde tiempo inmemorial se conoce como «idealismo» y que en la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX adquiere una poderosa personalidad filosófica. Idealismo significa aquí una postura de rebeldía frente a la realidad, mejor dicho, un no aceptar que el actual estado de cosas sea definitivo, y una confianza radical en las ideas y en la razón encaminadas hacia un absoluto que se construye a sí mismo en y a través de la historia. Es el triunfo del pensamiento sobre la naturaleza, el descubrimiento de la capacidad humana para transformarla sin aniquilarla. Como bien señala Safranski, este es el idealismo de Schiller: cuando las cosas y los humanos llegan hasta sí mismos y representan el luego de su vida en la forma plena, acabada y completa de sus posibilidades y de su vivacidad.

El segundo ingrediente es el arte, que Schiller lleva un poco más allá de donde lo hizo llegar Kant. Schiller no necesita a Kant para decidirse por el arte. Pero sí necesita a Kant para poder comprender mejor su propio entusiasmo artístico. Aborda la lectura de la *Crítica del Juicio* justo antes de enfrascarse en la redacción del *Wallenstein,* y descubre una de las insuficiencias del planteamiento kantiano. Kant presenta la belleza como un sentimiento, al menos

[2] *Nos referimos aquí a su comentario publicado en el* Cultural Blanco y Negro, *del periódico* ABC *correspondiente al número 277, de 22 de enero de 2005, titulado «La literatura del pensamiento».*

como una sensación que pone a lugar en libertad a la imaginación. Tal es el universo estético en el que Schiller comienza a desarrollar no sólo su arte, sino su pensamiento sobre el arte. Le añadirá la capacidad de educar, de enseñar, la exigencia del crecimiento moral del ser humano. Kant no ha ido lo bastante lejos, porque no dice nada de la belleza objetiva (y dado el enfoque que Kant adopta en su filosofía crítica, tampoco podía decirlo, como tampoco aporta objetividades con respecto al conocimiento ni a la ética –limitaciones propias de un pensar sobre las condiciones de posibilidad del sujeto–). Schiller introduce en el arte la libertad y una evidente función política: el arte educa, forma determinado tipo de personas, es capaz de ayudar a gestar ciudadanos.

El tercer ingrediente, es que Schiller ensaya con éxito notable un fértil maridaje en el que los grandes temas de su tiempo (libertad, voluntad, razón, arte, humamidad) se asientan sobre lo mejor que le ofrece la filosofía para dar lugar a obras de arte. Schiller introduce esos temas en la filosofía para poder crear. Convierte sus búsquedas en objeto de reflexión compartida con Goethe, cuya amistad le sirve de acicate al tiempo que también espolea al genio de Weimar. Schiller es un hombre de pasiones, un escritor que trabaja desde sus convicciones y sus búsquedas, lo cual le obliga a bruñir y pulir constantemente el lenguaje. Ernst Bloch destaca el *pathos* de su escritura y manifiesta la convicción de que lo revolucionario de su obra radica precisamente en la emoción; así se refiere a él como «genio» y «sol» del lenguaje. De todo el elenco de temas que le ofrece su época, Schiller desarrolla, combinando los dos primeros el tema de la libertad. La libertad es expuesta como órgano de la voluntad y caracterizada en sentido creativo, es decir, como un actuar sobre cosas y personas según la medida de Ideas, Propósitos y Conceptos. Así surge una actividad literaria de corte «idealista» en el sentido mencionado antes, que a su vez ampara y prepara lo que será el texto conocido como *System Program,* y que atribuido a Hölderlin, Schelling y Hegel se considerará como el manifiesto programático de la corriente filosófica que merece el nombre de idealismo.

Este tercer ingrediente es el que con mayor dificultad presenta Safranski en el texto que comentamos. En ocasiones se pierde en prolijos acercamientos a cuestiones completamente secundarias en el crecimiento intelectual de Schiller, y otros

asuntos de mayor envergadura que requerirían un tratamiento más pausado, quedan ensombrecidos por la brevedad con la que son mencionados. En esto coincidimos con la opinión de Steiner referida a los últimos años del autor, los que se despliegan tras el éxito del *Wallenstein.*

Safranski utiliza un esquema ya conocido por los lectores de sus anteriores libros. Propone al autor del que se trate una serie de diálogos con los personajes de su época. Una especie de intento de reconstrucción de los procesos seguidos por el autor para la elaboración de su pensamiento. Intentos en ocasiones muy logrados y en otras no tan airosos. Así como en su texto titulado *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía,* o en su biografía sobre Heidegger *Un maestro en Alemania. Martin Heidegger y su tiempo,* nos brindó unos notables ejemplos de biografía intelectual, en esta ocasión se tiene la sensación, en algunos momentos de la lectura, de que el biógrafo bucea en las entrañas del biografiado como si pudiera reproducir los procesos interiores que dieron lugar a tales o cuales posiciones, creaciones, decisiones o problemas sin un apoyo documental tan rico como la reconstrucción que se nos ofrece. A mi juicio este pudiera ser el talón de Aquiles de esta biografía, que, sin duda, merece una atenta lectura y realiza aportaciones incuestionables. Cualquiera que se acerque a ella encontrará elementos sobrados para considerar justificada y bien aprovechada su inversión. En todo caso no deja de ser un buen modo de recuperar la imagen de una época a la que tanto adeudamos: en estructuras políticas, en ideas, en sentimientos.

Javier Martínez Contreras

Sobre la poesía hispánica de hoy*

El Escorial fue la sede del curso que la Universidad Complutense de Madrid organizó y que ahora se nos presenta en forma de libro. Sin embargo, seis colaboraciones de otros tantos autores hispanoamericanos se han añadido a lo que fue exposición oral en el verano de 2003. Así, el título se corresponde más y mejor con las intenciones iniciales: analizar la poesía en lengua española

* *Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, eds.,* Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas, *Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, 364 pp.*

de la segunda mitad del siglo XX tanto en una como en otra orilla del Atlántico; escuchar (y ahora leer), en calidad de herederos de una tradición común, a poetas de distintos países. En la alternancia de consideraciones críticas y versos, parece imponerse la parte ensayística, aunque nueve sean las participaciones poéticas y nueve las reflexiones. Creo que el lector de *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas* terminará interesándose sobre todo por lo que se formula desde el pensamiento poético y, se argumenta y ejemplifica, casi siempre a contrario, en el panorama poético español. La perspectiva panhispánica resulta, pues, más clara en *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000),* libro publicado anteriormente por el mismo sello editorial y, de alguna manera, hermano un poco mayor en edad del que aquí reseñamos.

Ambos, el libro acabado de aparecer y la antología de 2002, comparten poetas e ideas, y así lo pone de relieve Sánchez Robayna al relacionarlos en su trabajo. «Una versión de la poesía hispánica contemporánea», que cobija *Las ínsulas extrañas* a la sombra de *Laurel. Antología de la poesía moderna española,* de 1941. Como hiciera Octavio Paz en «Poesía e historia: Laurel y nosotros», el autor canario explica los motivos estéticos de aquella selección, *Las ínsulas extrañas,* en el tempestuoso mar de la crítica española de las últimas décadas. También *Poesía hispánica contemporánea* contribuye a remover estas aguas agitadas, y es probable que los ensayos que se refieren directamente a tal mar de fondo gocen de mayor atención por parte del lector. Con todo, no carecen de interés la colaboración de Américo Ferrari sobre la presencia de la poesía hispanoamericana en José Ángel Valente; la de Eugenio Montejo sobre Eliseo Diego, Vicente Gerbasi y Gonzalo Rojas, «a través del prisma que abre la noción de magia en poesía» (p. 184); y la de Saúl Yurkievich, especialmente por lo que tiene, en sus primeras páginas, de profesión de fe en el signo poético.

Además del prólogo y del ensayo de Sánchez Robayna, cinco textos repasan el cuarto de derrota de la poesía española; indican su rumbo y a veces lo comparan con el de la poesía hispanoamericana. Se valen tanto de las poéticas predominantes como de las antologías que han intentado e intentan conformar los ejes principales de una única interpretación canónica. En su síntesis, Jaime Siles recorre desde la Ilustración hasta hoy las poéticas de

la modernidad, mostrando las impotencias y malas lecturas del caso peninsular. Con su habitual profundidad reflexiva y metodológica, conectando como suele los efectos estéticos e ideológicos de la literatura, Jenaro Talens recuerda el inevitable papel mediador (conformador, creador) del lenguaje en el proceso perceptivo de la realidad, lo que imposibilita sostener la equivalencia de ésta con la mera representación. Tal confusión tiene muy negativas consecuencias en la observación de la práctica poética, y de ahí el reduccionismo con que la crítica acostumbra a despachar las obras de los poetas de su generación, la de los «novísimos» o «del 68».

Las otras tres colaboraciones de críticos apoyan en buena medida su argumentación sobre la poesía contemporánea española revelando las limitaciones de las antologías de los últimos cincuenta años. Jaume Pont constata la distinta suerte que la vanguardia ha corrido en España y en América, donde «el compromiso histórico va unido al compromiso con el lenguaje, a su riesgo creador» (p. 254). El poeta y profesor catalán enuncia y denuncia el dualismo conceptual de la crítica que, a favor del «canon revisonista del realismo poético posmoderno», sigue abrazándose al fetiche crítico «de la "comunicación", el de la poesía como transmisión y didactismo respecto a una realidad concebida como algo previo al proceso creador del poema» (p. 269). Por su parte, José Francisco Ruiz Casanova explica los criterios con que realizó su *Antología Cátedra de poesía de las Letras hispánicas*, condena las «tentaciones dictatoriales» y el pensamiento único que enarbolan tantas selecciones programáticas o dedicadas a los autores más jóvenes, revisa el concepto de canon, propone un cambio de paradigma crítico –que formula en diez puntos– y comenta la recepción escrita de *Las ínsulas extrañas*. Por último, Jordi Doce utiliza como motivo inicial unas afirmaciones de Miguel García-Posada y, generalizando, detecta el afán normativo, los galimatías conceptuales, el seguidismo, la poca ambición creadora, etc., que desorientan a tantos capitanes y marineros en su navegación por la poesía más reciente.

De la lectura de los ensayos de *Poesía, hispánica contemporánea. Ensayos y poemas* se infiere que la poesía española de la segunda mitad del siglo XX ha padecido una interpretación demasiado simplificada o reduccionista, bajo postulados poco firmes, confusiones terminológicas

y actitudes escasamente respetuosas hacia una buena parte de la tradición, de manera especial la vanguardista y la simbolista. Desde la ampliada antología de Castellet a las varias de Villena, pasando por García-Posada, Cano Ballesta, etc., en el juicio crítico habrían abundado prejuicios contra lo que se tildaba de gratuito, poco comprometido, metafísico, abstruso... Explícitamente, los colaboradores del libro denuncian, pues, estrategias canonizadoras no sólo prematuras, sino también incorrectas, por no haberse basado en criterios estéticos o por haberse fundamentado sobre frágiles teorías de escaso vuelo crítico.

Asimismo, y desde el ángulo para mí más estimable y compartible, *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas* se acerca a la costa de la poesía y las poéticas españolas para mostrar la complejidad y belleza del paisaje, al margen de quienes lo han urbanizado en exceso. De esta manera, el libro alerta contra la miopía fenomenológica de ciertas miradas al mundo y contra la tartamudez lingüística con que se lo nombra. Nos viene a decir que experimentamos la vida en la experiencia del lenguaje, sobre el lenguaje y desde él; que la poesía (la española dentro de la hispánica) es heredera de una tradición tan rica como heterogénea; que la realidad se avecinda en lo tangible y lo cotidiano, pero también en la trascendencia y la revelación; o que no conviene confundir el sujeto poético con una caricatura posmoderna del milenario oficio del poeta.

Equilibrando la participación, son más los poetas hispanoamericanos que los españoles: seis y tres, respectivamente, ofrecen unos cuantos poemas, tras unos comentarios propios a modo de encabezamiento. Entre ellos figuran Gonzalo Rojas y Antonio Gamoneda, o también Alejandro Krawietz, quien, acaso por razones de edad, cierra *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas.* Cierra y abre, si tenemos en cuenta que coeditó con Francisco León *La otra joven poesía española* (Igitur, 2003): otra muestra de la complejidad de poesía actual y de la alta capacidad indagadora de sus oficiantes. En cualquier caso, sea cual sea nuestra posición de partida, el rumbo crítico de *Poesía hispánica contemporánea,* paralelo a los derroteros estéticos de *La otra joven poesía española* y *Las ínsulas extrañas,* ofrece una excelente oportunidad para conocer, reorientar o confirmar nuestra ruta en el mapa literario actual.

J.Mª Sala Valldaura

El poema en prosa en español*

Por fin se publica *Antología del poema en prosa español,* de Benigno León Felipe, un libro que hace tiempo venía siendo necesario, y que figuraba en el catálogo de la editorial, pero se ha tardado casi tres años en publicar. Desde la antología de Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España* (1956), no se había recogido aquí la producción en el género. Sí parcialmente en Hispanoamérica; y de un modo exhaustivo en el ámbito catalán gracias a *Tenebra blanca,* compilada por D. Sam Abrams. Quizá se pueda explicar tan tardía fecha por el excesivo voluntarismo de Díaz-Plaja, quien no dudó en recoger todo tipo de textos, algunos declaradamente no publicados como poemas. O por las palabras de Aullón de Haro dudando de la vigencia del fenómeno más allá del 27, en uno de los pocos estudios durante muchos años disponible. Tanto Díaz-Plaja como Aullón de Haro escribieron páginas de importancia al respecto. Parecía, pues, que simplemente la praxis no les iba a la zaga, y eso que el segundo publicó su artículo en 1979, al finalizar una década en la que el ejercicio en prosa de la poesía tuvo una vigencia sin precedentes. La antología de Benigno León así lo demuestra, y justifica con sus páginas su oportunidad y necesidad. Podía haber sido más generosa en su selección, no obstante. ¿Pero qué antología no podía?

El estudio preliminar es amplio y riguroso. Se observa a primera vista la mayor extensión dada a Juan Ramón Jiménez y a Luis Cernuda, algo que el especialista quizá encuentre redundante; como escasas las páginas a otros autores de indudable interés, Antonio Espina, o Ramón Feria, de los que sin duda Benigno León sabe bastante. Pero es que este es un libro –y la colección en la que se publica lo subraya– no sólo para el lector especializado. El que este objetivo presidiera ya la tesis doctoral de su autor, dirigida por Andrés Sánchez Robayna en la Universidad de La Laguna en 1999, me parece un acierto: he aquí un proyecto filológico con la recolección de textos como norte fundamental, una tesis doctoral eminentemente práctica.

La selección empieza con Rubén Darío, aunque el antólogo dedica parte de las páginas introductorias a las distintas teorías sobre el verdadero origen del poema en prosa y, también, del

* Antología del poema en prosa español. *Edición e introducción de Benigno León Felipe Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 413 pp.*

poema en prosa español. Su opción por dejar atrás lo que se podía denominar pre-historia del mismo, Bécquer y sus antecesores, es válida, y «El velo de la reina Mab» parece un pórtico incontestable para una antología del poema en prosa español. Está por hacerse, pero es harina de otro costal, materia de otro libro, una selección de los poemas en prosa del XIX, que los hay, y de interés indudable.

Si en el principio fue Rubén, el final llega hasta 1990, fecha que puede parecer arbitraria pero que permite recoger un buen tramo de poesía en prosa. Se echa en falta en la nómina final –más reducida que la de la tesis, publicada en su día por la Universidad de La Laguna en disco compacto– a autores como Rafael Pérez Estrada, o Francisco Ferrer Lerín. Sin duda ha pesado en esta decisión lo *poético,* o lo más convencionalmente tenido por tal: tanto Pérez Estrada como Ferrer Lerín hacen a pelo y a pluma, si se me permite la expresión, escoran su modelo de poema en prosa hacia el polo narrativo con mucha y saludable frecuencia, y eso es algo que, incluso en un terreno de la diferencia como es el de la poesía en prosa, parece, se acaba pagando.

Estas y otras ausencias –de poetas que empezaron a publicar en los setenta y también de algunos más jóvenes– se podrían explicar por la necesidad de reducir la nómina a lo esencial, pero entonces se entiende mal la inclusión de algún autor que apenas puede contribuir con tres poemas. Estos criterios restrictivos, no se sabe si introducidos por el antólogo o por la editorial, han dejado fuera también el índice cronológico de textos, muy útil para ver la evolución del género año tras año. Los poemas escogidos en el caso de algunos poetas dejan fuera libros importantes, como es el caso de Valente, de quien no se incluyen poemas en prosa de *No amanece el cantor,* aunque se subraya su importancia en la introducción. Nada de ello ensombrece, no obstante, el brillo legítimo de un tomito llamado a ser todo un clásico entre nosotros.

Carlos Jiménez Arribas

Poesía de la luz y del dolor

Ricardo Hernández Bravo (La Palma, 1966) es un joven poeta canario, que cuenta ya con una obra poética relativamente extensa, aunque menos conocida de lo

que debiera. Sus primeras composiciones se agruparon en dos conjuntos –«fruto de la espontaneidad y desmesura juveniles», según ha afirmado él–, titulados *Recuerdos de un olvido* y *El final del tiempo.* Tras *El día sin ti,* una sucinta *plaquette* de contenido amoroso, aparecida en 1996, Ricardo publica sus, hasta el momento, más amplios y consistentes libros, *El ojo entornado* (1996) y *En el idioma de los delfines* (1997), a los que sigue *La piedra habitada* (1997), poemario ya cerrado, pero todavía inédito. En estos momentos, Ricardo Hernández Bravo está trabajando en otros dos libros de poesía, *La tierra desigual* y *Para olvido del mundo,* próximos a su conclusión. Muestras de todos ellos han aparecido recientemente en la antología *El aire del origen. Poemas 1990-2002* (ediciones de Baile del Sol, 2003). En este breve trabajo intentaremos presentar algunas de las claves de la poesía del autor palmero, y nos centraremos para ellos en sus dos poemarios más destacados, *El ojo entornado* y *En el idioma de los delfines.*

El ojo entornado es una forma de mirar: la que Ricardo Hernández Bravo ha consignado en alguna poética: «Una manera de ver el mundo con ojos siempre nuevos, de mantener viva mi capacidad de asombro, de renovar la inocencia»; un modo, pues, de «sustentar la vida, recrearla, reinventar el orden de las cosas, (...) hacer del espacio y del tiempo (...) un lugar habitable». Todo en el poemario apunta a ese propósito de captación y depuración del mundo por medio de la mirada. El Ojo, ya desde el título, se entrecierra para aprehender mejor, de forma más sutil e incisiva, el relieve de las cosas, y del espíritu que se proyecta en ellas. El ojo busca lo imposible, lo inexistente, la pureza: «Fijos los ojos en un punto /invisible a los Ojos», leemos en el poema que describe a un maniquí, «eje / de un mundo que gira / ignorando su centro». En su persecución de un espacio libre de la aspereza de la vida cotidiana, del oscuro transitar de la percepción por una realidad hiriente y fatigosa, la pupila se hunde en la vastedad incontaminada del mar metáfora del límite absoluto y de la libertad absoluta- y en la vastedad eterna del cielo. El poeta quiere ascender, remontarse, y expresa ese deseo de elevación por medio de una metáfora vagamente oriental: la del arco tensado, listo para disparar su dardo a las alturas, sin otra finalidad que desgarrarlas –purificarlas– con su empuje: «tenso hacia lo alto / el arco sin flechas». Pero en *El ojo entornado,* el ojo que mira es tan importante como lo que es mirado. La

realidad se enciende al roce de la pupila que la desnuda, y despliega ante nosotros un vasto abanico de instantes y objetos impregnados de una luz regeneradora, cuya sustancia son las palabras, de una percepción nueva, que subraya la materialidad de las cosas: su brillo, su geometría, su color. *El ojo entornado* se nos revela, así, como un poemario cromático y sensual, en el que todos los detalles adquieren un relieve carnal, como esa mosca que se golpea inútilmente contra una ventana, «rehuyendo la mano, terca, contra su propia / sed de luz».

Pero no sólo de luz y visualidad se compone este afán cósmico, esta metáfora de la lucha por reunirse con el mundo –por vivificarlo, frente al tiempo y la muerte– que es *El ojo entornado.* Los elementos de la naturaleza –al menos, los cuatro esenciales que Empédocles identificó– invaden los poemas, y, singularmente, la tierra y el agua, como parece natural en un isleño, se posesionan de ellos con la misma aérea densidad que el aire y el fuego, es decir, el sol. «Un muro de pintadas» se titula la primera sección del poemario, y en ella, por ejemplo, un «buscador de joyas traga estiércol / como abono a una tierra sin raíces. / Escarba cuerpos con sus uñas negras...» El poeta busca el contacto con la tierra, sobre la que se tiende –en la que arraiga– para contemplar cuanto le excede, y con lo que desea fundirse -el silencio, la noche, las hojas de los árboles–: «De espaldas sobre la hierba / cada poro respira / como una hoja en la luz...»; o bien: «Boca arriba en los sacos / donde la luz imanta ojos...» El agua asoma en la segunda sección –«Hidromancia»– y en la tercera «El ojo azul»: «En los cielos subterráneos / el reloj del agua / horada el silencio. / Gota / a gota en el vacío, la cuenta atrás del corazón». El mar nos captura en «El ojo azul», que se inicia con una reveladora cita de Baudelaire: *«La mer, la vaste mer, console nos labeurs!».* Es significativa, en ambas secciones, la reiterada conjunción de los motivos del corazón, el ojo, el mar y el tiempo: una imbricación que revela el deseo de fusión, el camino que arranca del propio ser y que, mediante el impulso de la mirada, se dirige hacia un mundo ajeno con la esperanza de la reconciliación. Porque el poeta no se limita a contemplar lo que ve, las llanuras del cielo, la tierra y el mar que se ofrecen a sus ojos, sino que los transfunde en su propia materialidad: la tierra entra en la carne, se vuelve carne, y el mar ciñe al ser hasta derramarlo. Las fuerzas primarias del inundo devienen yo, latido, intimidad extática. El

poeta vierte en sí las cosas para extraer su savia y sanar con ella su soledad y sus grietas.

Por último, uno de los rasgos más interesantes de *El ojo entornado* es su carácter paradójico, porque busca la luz, necesita la luz, y arroja luz, utilizando unos mecanismos expresivos que promueven la penumbra. La brevedad de los poemas y la esencialidad de la palabra de Hernández Bravo, en la que se advierten trazas de la lírica de Andrés Sánchez Robayna, alumbran textos difíciles, sin discursividad ni apenas nexos: fogonazos transparentes y umbríos, cuya misma concisión corporeiza el impacto de la luz, un impacto efímero e intenso, voraz e incomprensible. La dimensión simbólica de la poesía de Ricardo Hernández Bravo, nada proclive a la anécdota intrascendente o a la narración prolija –aunque ello no le impida ofrecer un flanco cívico–, genera piezas luminosas y, a veces, arduas; blancas y también grises: claroscuras, con una claridad y una oscuridad violentas. En el último poema de la primera sección, por ejemplo, leemos: «De la trilla / aviento parva / que no cierne brisa», y en la estrofa que sigue hallamos un haikú, acaso inadvertido: «En el erial / donde florecen cardos / el aire espera». La condensación máxima, este anhelo casi parnasiano del poeta cuaja a veces en composiciones a las que no sería improcedente calificar de conceptistas, como la que contiene esta descripción de la perla: «Cubre / con brillos su vergüenza / y mientras delira en su concha / toma la forma de su encierro».

En *En el idioma de los delfines* se sigue apreciando la gran condensación expresiva que acabamos de señalar en *El ojo entornado.* De hecho, ambos poemarios parecen redactados bajo el designio radical del emblema buntingpoundiano del *«Dichten=condensare».* Probablemente, Ricardo Hernández Bravo entiende la poesía como «la forma más concentrada de expresión verbal», tal como hace Ezra Pound en *El ABC de la lectura.* Pound explica así la identificación: «Basil Bunting [poeta inglés], al hojear un diccionario alemán-italiano, descubrió que esta idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la propia lengua alemana. "Dichten" es el verbo alemán que se corresponde con el sustantivo "Dichtung", que significa poesía, y el lexicógrafo lo ha traducido al italiano mediante el verbo que significa "condensar"». La poesía de Ricardo se ajusta plenamente a esta definición: su depuración es máxima; su síntesis, absoluta. Y su fuerte simbolismo –con los motivos, ya indicados, de la luz,

la tierra, el mar y el ojo– colabora asimismo a la sensación de tensión.

Sin embargo, *En el idioma de los delfines* presenta una mayor abstracción y unas connotaciones metafísico-existenciales inmediatamente perceptibles. Donde *El ojo entornado* atendía a la luz y al mundo, a lo exterior y hermoso, *En el idioma de los delfines* se vuelve hacia sí –se ensimisma–, se adentra en la subjetividad, se reconcentra en un yo desencajado y hasta convulso. El idioma de los delfines es, realmente, un conjunto de chirridos con el que estos mamíferos marinos se comunican el peligro, la presencia de depredadores o de alimento, y gracias al cual se encuentran en la vastedad indiferenciada del mar. Quizá el autor haya intentado algo parecido con este libro: emitir señales de alarma, radiar su situación de soledad e indefensión, reclamar la presencia lenitiva de sus semejantes.

En realidad, no es que los símbolos cambien, sino que han tomado otro cariz, se han decantado hacia otras significaciones, más sombrías. Porque *En el idioma de los delfines* hallamos un canto de soledad, un lamento entrañado, un quejido existencial. El concepto de pérdida deviene, así, un concepto central.

Prácticamente todos los poemas están atravesados de una sensación de dolor o de desgarramiento, que adopta matices, coloraciones distintas, según sea su soporte referencial. Abundan (de hecho, no hay poema que no las contenga) las referencias a la pérdida, la falta, la caída, la muerte, el suicidio, la herida, el desamor, a veces con tintes violentos: «El corazón es lo único / que cuenta. Cuerpo a cuerpo / la fiebre en los termómetros, / el veneno se adhiere / como alcohol a la sangre / y los sudores anuncian / el diluvio», dice un poema. En este poema advertimos también la presencia de un símbolo capital, el corazón, que es metáfora del ser, de la intimidad indestructible, pero lacerada, del poeta. Ese órgano, junto con la piel y los casi omnipresentes ojos, se constituye en sinécdoque del cuerpo, esto es, del yo; y en este rasgo sobrevive el sentido carnal de la poesía de Ricardo, su naturaleza tangible, matérica, que se rebela, pese a todo, contra la desposesión y la tiniebla del existir. En otro poema leemos: «Queda el gusto en cada cuerpo extraviado, / en el momento pospuesto en la prisa. / En la estampida / el silencio pisoteado, / ese adiós prematuro / deja estatuas de sal. / Las cartas no escritas, / el negativo nunca revelado / bajo la piel enferma de relojes. / Los nudos en el hilo de los días / y ese lastre en los ojos». En este texto

encontramos dos imágenes muy significativas: «la piel enferma de relojes», una metáfora en la que se reúne, magníficamente, su querencia por el cuerpo, su voluntad de cuerpo, es decir, de placer y de vida, con una de las obsesiones axiales de cualquier manifestación existencial, y que él, transitoriamente, comparte: el paso del tiempo, que nos conduce de modo irremediable a la muerte («el hilo de los días», a continuación, nos remite a las moiras, las deidades de la mitología griega que devanaban, en forma de hilo, la existencia de los mortales). Por otro lado, en el verso final leemos: «ese lastre en los ojos». La mirada ya no percibe un mundo pleno, o que ella misma vuelve pleno, sino que tira pesadamente del yo, de un ser grávido y oscuro, carente de vuelo.

Predomina, pues, a lo largo del libro un aire de malestar sentimental, una incomodidad con lo que se ve y lo que se toca, y con uno mismo. En otro poema hay un verso espléndido que denota es fractura entre el ser y el mundo, entre la realidad y el deseo: «hoy que nada se parece a lo que amo». A veces, ese malestar tiene un reactivo, un fulminante: el desamor, cuyo acidez desazona al poeta. Otras veces se manifiesta en chispazos poéticos, en breves imágenes de destrucción, próximos, como ya sucede en *El ojo entornado,* al haikú: «Del árbol sacrificado / en el choque de los fuegos / veo arder el muñón / atado a sus raíces. // A salvo en la guardarraya / el tronco amputado». En otras ocasiones, la sensación de quiebra y hundimiento se amplifica proyectándose en la ciudad, algo que conecta con la vertiente cívica de la poesía de Ricardo, más presente en *El ojo entornado,* como en el último poema de la sección «Zonas de calor», donde el poeta plasma estupendamente su soledad y la de todos.

En lo formal, en la concreta articulación de los versos, el conflicto existencial del que demuestra ser partícipe Ricardo Hernández Bravo se manifiesta en algunos rasgos de escritura: la abundancia, como ya se ha dicho, de términos negativos, que connotan sufrimiento y opresión; la profusión, igualmente, de palabras encabezadas por el prefijo «des–», que transmite privación, despojamiento (así, en un poema de la última sección, de ocho versos, encontramos tres voces de estas características: «desconfianza», «desentendernos» y «descascaramiento»); y el uso de palabras arcaicas o insólitas, que acaban abruptamente –a menudo, en «–e»–, que Cristóbal Cáceres ha identificado acertadamente en su prólogo como «términos inusuales de cierto acento modernista», y que

comunican la misma sensación vivencial de rispidez, de cercenadura, que experimenta el poeta («en su aguada reparo mi desangre. / Cuando ni un soplo anuncia floraciones, / es total mi deshoje / y el dejamiento me hunde en sus arenas...»). Todo ello aparece, empero, sólidamente trabado en un todo orgánico, gracias, entre otros mecanismos, a la textura similar de los poemas –siempre breves e intensos– y a las conexiones entre ellos, representadas con frecuencia por conjunciones como «y» o «pues».

Sin embargo, no todo es tristeza o padecimiento en este poemario. El conflicto existencial se entrevera con atisbos de esperanza, con llamaradas de amor, con leves y dulces melancolías. Como en este poema de la primera sección del libro, «Los nudillos rotos», donde, tras el autorreproche por no saber disfrutar, en el presente, de lo que se ama, asoman un conjunto de realidades pálidas y felices, que se ansían, pese a toda oscuridad: calor, vida, fervor: «Pues sólo sé apreciar lo que despido, / lo que la distancia endiosa, / la misma dispersión en la mirada / me enajena en el día sin encuentros, / me hace negarme el calor / mientras relleno mis vidas / y atesoro cascotes / y estrangulo el fervor».

Eduardo Moga

Presencia constante*

Uno de los caminos más inmediatos con los que cuenta el poeta para una rápida consagración y una prometedora posteridad es encontrar temprano acomodo en la nómina del canon y la periodización. No fue éste el caso de Charles Tomlinson (Stoke–on–Trent, Inglaterra, 1927): pese a poseer una voz propia dentro de la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XX o quizá precisamente por eso su figura se encontró inadvertida, desplazada o escondida en un primer momento, en beneficio de las escuelas dominantes durante los años cincuenta y los primeros sesenta. No obstante, el reconocimiento obtenido en Estados Unidos y la difusión privilegiada en espacios como el ámbito hispánico gracias a la amistad y colaboración con Paz en un primer momento, y a la tarea de difusión, crítica y traducción de poetas como Juan Malpartida y Jordi Doce después le han resarcido sobradamente en las últimas décadas. Beligerancias aparte, creo que el lector novel de Tomlinson encuentra en *En la plenitud del tiempo* razones para reconocer las

* *Charles Tomlinson,* En la plenitud del tiempo (1955-2004), *ed. y trad. Jordi Doce, Barcelona, DVD, 2005.*

estrategias por medio de las cuales Tomlinson buscó y encontró una salida a aquella «estrechez mental» que reprochaba a la poesía inglesa de posguerra, pero también razones para establecer vínculos sólidos entre su poesía y una tradición vernácula que en aquel momento se le antojó asfixiante. Intentaré resumirlo en cinco temas.

El primero es el carácter marcadamente visual de su imaginación, que Tomlinson atribuye, entre otras cosas, a la afición al dibujo que cultivó durante una larga enfermedad en la adolescencia: la disciplina en el arte de la observación morosa le habría permitido desarrollar esa atención al detalle minúsculo que aparece en muchos de sus poemas; y el hábito del paseo y el deporte de la pesca habrían redondeado su capacidad para la observación y la paciencia. En este punto se reconoce en Tomlinson una herencia llena de asociaciones: es inevitable pensar en Wordsworth cuando se habla del poeta peripatético, pero también en Blake y Hopkins el primero con su horror a las generalizaciones, el segundo con su concepto de *inscape* al tratar de ese amor a lo concreto como sustrato irreductible del ser. Por fin, como Rilke, Tomlinson encontraría en Cézanne no sólo una obra pictórica sino un ejemplo personal, esa «santidad» del artista retirado del bullicio de París, que desde la provinciana Aix en Provence pinta pacientemente, una y otra vez durante veinte años, la montaña de SainteVictoire. Véase el homenaje de «Cézanne at Aix», donde la montaña permanece «indocta, inalterable,/ pétrea cabeza de puente abierto/ hacia lo que es tangible/ por no sentido previamente». El objeto como pura presencia; en último término, un eco del scotismo y el empirismo tradicionales en Inglaterra.

Esta deriva «empirista» de Tomlinson nos conduce hacia el segundo tema: el valor decisivo de la experiencia. A diferencia de escritores de las generaciones anteriores, como Eliot, Auden o Waugh, para quienes el sentido de las cosas, los textos y las vidas comparecía dentro de un sistema cultural que hiciera el mundo inteligible, en Tomlinson hay una cierta «desnudez» de la mirada, abiertamente despojada de las adherencias de la certeza ideológica o la protección de un acervo cultural concebido como interpretación acabada. Es significativo que, en su inveterado interés por la pintura, el poeta escribiera una «Meditación sobre John Constable», el pintor que se decidió a mirar la Naturaleza con sus propios ojos, desembarazando la mirada de la quincalla de figuras

de yeso y mitologías neoclásicas que el academicismo de la época había mantenido vigentes. En este, como en el punto anterior, hay una raigambre en la tradición autóctona tanto como una afinidad con poetas ajenos a ella. Por ejemplo, uno de los nombres que acuden a la mente de Tomlinson a la hora de decidir efectivamente qué cabe aprovechar del romanticismo es el de Philippe Jaccottet, que a su juicio «es suizo, y por lo tanto menos abstracto, menos cartesiano; muestra que se puede ser moderno sin caer por ello en el error frecuente de utilizar un código demasiado alejado de la realidad». Este «figurativismo controlado», estrechamente unido a la afición de Tomlinson al dibujo y la pintura, le lleva incluso a reproducir los géneros pictóricos, a ensayarlos a modo de géneros poemáticos. Por ejemplo, «Venice» parece sacado de las *vedute* de Canaletto o de Francesco di Guardi, que inspiraron a otro gran viajero inglés en Venecia: Turner. En «Interior», en cambio, ya no se trata del paisaje urbano y monumental con la perspectiva atmosférica y el *sfumato* de la mañana, sino de la precisión y la minuciosidad con que todo está dispuesto en una escena de interior: el poema nos hace pensar en el recogimiento de un Vermeer de Delft. Por fin, otros poemas, como «A Given Grace», discurren más bien por el género del bodegón, lindando en algunos momentos con la idea rilkiana del poemacosa y con la intuición del mundo de los objetos como una realidad superior, por autosuficiente, a la humana.

Una actitud «empirista» como la de Tomlinson lleva al poeta al peligro de «fiar exclusivamente en sí mismo», de exacerbar ese centro único de conciencia desde el que contempla el mundo ajeno a cualquier otra certeza, en una reedición del sublime egoísta de Wordsworth. Tomlinson conjura este peligro mediante varias estrategias. Una de ellas es el tercero de los elementos de mi lista: la necesidad de una cierta objetividad y el arranque experiencial del poema se dan la mano en una sujeción al lugar, «esa tierra nutricia en palabras de Jordi Doce que respalde y verifique el vuelo imaginativo»: una suerte de «conversión al fantasma» del mundo interior del poeta, pero también una apertura real a la alteridad de un mundo diverso, cambiante, ajeno. Aquí, nuevamente, la incardinación de Tomlinson en la tradición inglesa es indudable: esa preocupación topográfica es proverbial en los poetas de la *age of sensibility*, permanece en la poesía de la Naturaleza de Coleridge y Wordsworth, reaparece en algu-

nos georgianos como Hardy y Edward Thomas, es elevada a niveles connotativos de gran importancia en los *Cuatro cuartetos* de Eliot o en la *Carta de Año Nuevo* de Auden y se revela como un elemento crucial de la propia composición y del lenguaje del poema en Seamus Heaney. En muchos casos, lo que subyace a esa indagación de los poetas ingleses en el espacio es precisamente la búsqueda de un «nolugar», de aquello que no cabe encontrar en el espacio: Utopía y Edén. Tomlinson alude en parte a esta búsqueda imposible en «Snapshot», donde la experiencia de comunión con el mundo, de suspensión del tiempo, se revela inevitablemente efímera y, como advierte el poeta con gran perspicacia, inefable: el esfuerzo cotidiano del turista por retener esa experiencia y eternizarla en el carrete de su cámara fotográfica esconde la irresoluble duplicidad de vivencia y conciencia, y sólo cuando ese Edén fugitivo ha pasado podemos saber que existió «o que quizá no hubiéramos captado/ en el fugaz instante/ en que lo vivíamos».

No obstante, pese a esta indudable situación dentro de una riquísima traición autóctona, la poesía de Tomlinson adelanta un rasgo que se extiende en las generaciones siguientes y forma parte de un acervo común: su capacidad de observación se enfrenta al desafío de dar con el *genius loci* en emplazamientos muy diversos, en un transculturalismo amigo del viaje, del mestizaje y de la apropiación de otras tradiciones que reaparece en poetas como Brodsky, Heaney y, sobre todo, Walcott. En Tomlinson hay, sí, un reconocimiento de un paisaje céltico y sumamente local los cromlechs de «Doors», los monolitos prehistóricos de «Crossing the Moor» pero hay también poemas que arrancan de un cementerio de los indios Hopi («A Death in the Desert»), que se asoman con humor a la cultura fronteriza *tex-mex* («Las Trampas USA»), que recuerdan el período fundacional de los Estados Unidos desde el paisaje de Nueva Inglaterra («In Connecticut»), que reconocen la *melting pot* norteamericana en una escena urbana de San Francisco («Idyll»), que reproducen la estética minimalista de los *haikai* y los *tanka* japoneses («Japanese Notebook») o que esbozan todo un fresco completo casi es inevitable pensar en la pintura de los grandes muralistas en un recorrido por México («Mexico: A Sequence»).

La búsqueda de tradiciones y voces ajenas, que inevitablemente colocaba a Tomlinson enfrente de la actitud insular del *Movement*, se

manifiesta sobre todo en estos encuentros con lugares y con personas que hablan otra lengua. No extraña, así, que su poesía alcanzase reconocimiento antes en Estados Unidos que en Gran Bretaña, y este americanismo guarda estrecha relación con el cuarto y último tema: el interés de Tomlinson por la poética de los augustos, que con su importación del *heroic couplet* francés instauran en Inglaterra el reinado de un verso de medida silábica. Uno de sus compañeros de generación, Donald Davie, había reivindicado el modelo de Dryden y Pope en algunos ensayos, pero en realidad esta reivindicación se venía fraguando de lejos: si Arnold había predicho el regreso de la estética augusta, Chesterton, Housman, Eliot y Auden, de muy diversas maneras, enarbolaban el estandarte de un antirromanticismo que la reivindicaba, por pura ley de compensación, como una posibilidad aún válida. Para un poeta del siglo XX como Tomlinson, la voluntad de forma, la abierta manifestación del artificio del poema, que ya no cabe considerar como una emanación de la subjetividad del poeta, es quizá el rasgo de esa poética augusta que primero se manifiesta ante sus ojos y que camina más estrechamente de la mano del verso silábico del *heroic couplet*. Lo primero queda claro en una pieza titulada significativamente «The Art of Poetry» y que trata, en efecto, el aspecto artesanal de la poesía: para escribirla es preciso caer en la cuenta de que «las proporciones/ importan. Es difícil calcularlas bien./ No tiene que haber nada/ superfluo, nada que no sea elegante/ ni nada que lo sea si sólo es eso».

El último verso vale como una restricción a una adopción acrítica o puramente mimética de aquella poética dieciochesca. ¿Ejemplos? «Snowbound» ofrece un hermosísimo poema, en el que el empleo del dístico heroico resuena con una tonalidad nueva, propia, verosímil, ajena a todo pastiche y despojada del énfasis en el ingenio que caracterizaba a Dryden y Pope, mientras «Para Noriko» desarrolla de un modo muy poco romántico la metáfora vegetal que en el lenguaje romántico aludía a la analogía entre arte y naturaleza. En suma, creo que *En la plenitud del tiempo (1955-2004)* es una de las lecturas más atractivas y, para los que sólo conozcan a Tomlinson por las antologías, más reveladoras del panorama editorial de este otoño. Un conjunto de poemas escogidos con acierto y primorosamente traducidos por Jordi Doce. El libro cuenta con el valor añadido de un breve prefacio del autor, un apéndice con dos entrevistas, una exhaustiva

bibliografía y un magistral estudio preliminar, que en apenas cuarenta páginas sitúa la obra de Tomlinson dentro de la historia de la poesía inglesa del siglo XX y pone al lector sobre la pista de sus claves más importantes. Un trabajo espléndido.

Gabriel Insausti



Providencia. Santiago de Chile

El fondo de la maleta

Su fantasma favorito

Dejó dicho Prosper Mérimée: «Hay un fantasma ante el cual huyo: soy yo mismo». Comentario diferido y tal vez involuntario es el de André Gide: «No te busques a ti mismo. Corres el riesgo de encontrarte». La norma que se esconde en estas palabras manda eludirse. ¿Adónde va a parar, entonces, el clásico apotegma de la búsqueda del sí mismo?

Una respuesta posible es que no convergen, ni siquiera en cada ser humano, el ser y el devenir. Llegar a ser lo que cada uno es podría plantearse como paradójica conciliación pues, en efecto, si cada uno es lo que es, ¿cómo va a devenirlo, a ser otro? ¿No será que siempre ser es ser otro, es estar por llegar a ser, no ser nunca del todo y, por lo mismo, ser es devenir?

Queda en pie la asociación que, con diversa retórica, Mérimée y Gide hacen entre el sí mismo y el peligro. Podríamos formularla como la peligrosa mismidad. Los dos escritores han visto el riesgo de hacer coincidir de manera estática el ser y el devenir en lo que solemos denominar identidad. La fijeza mata lo que la vida tiene de vivo, valga la redundancia: cambiar para permanecer. Si alguien llega a ser plenamente quien es, aunque parezca un contrasentido, es que deja de ser. Ya sabemos que el contrasentido en la dinámica que hace posible los significados, el movimiento semántico de la palabra viva.

Cuidado con el fantasma que eres tú mismo. Es tu fantasma favorito pero si lo encarnas te convertirá en un monumento. Tu carne, trémula y mortal, se hará de piedra perdurable pero no vivirás en ella porque será entonces ella quien viva, fuera del tiempo, en ti mismo. ¿Quién será entonces ese sí mismo?

Colaboradores

FERNANDO AÍNSA: Escritor uruguayo (Zaragoza)
RICARDO BADA: Periodista y crítico español (Colonia, Alemania)
VÍCTOR BRAVO: Escritor venezolano (Caracas)
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Escritor cubano (Lugo)
LUIS GREGORICH: Escritor argentino (Buenos Aires)
GABRIEL INSAUSTI: Crítico literario español (San Sebastián)
CARLOS JIMÉNEZ ARRIBAS: Crítico y traductor español (Madrid)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid)
JAVIER MARTÍNEZ CONTRERAS: Crítico literario español (Bilbao)
EDUARDO MOGA: Escritor español (Barcelona)
HERNÁN NEIRA: Escritor chileno (Santiago de Chile)
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid)
LEONARDO ROMERO TOBAR: Ensayista y crítico español (Zaragoza)
JOSÉ MARÍA SALA VALLDAURA: Crítico literario español (Lérida)
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico español (Barcelona)
JUAN GABRIEL VÁZQUEZ: Novelista colombiano (Barcelona)

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

559 Enero 1997 Vicente Aleixandre
560 Febrero " Modernismo y fin del siglo
561 Marzo " La crítica de arte
562 Abril " Marcel Proust
563 Mayo " Severo Sarduy
564 Junio " El libro español
565/66 Jul/Ag " José Bianco
567 Sept. " Josep Pla
568 Octubre " Imagen y letra
569 Novi. " Aspectos del psicoanálisis
570 Dic. " Español/Portugués
571 Enr. 98 Stéphane Mallarmé
572 Feb. " El mercado del arte
573 Mar. " La ciudad española actual
574 Abr. " Mario Vargas Llosa
575 May. " José Luis Cuevas
576 Jun. " La traducción
577/78 Ju/Ag. " El 98 visto desde América
579 Sep. " La narrativa española actual
580 Oct. " Felipe II y su tiempo
581 Nov. " El fútbol y las artes
582 Dic. " Pensamiento político español
583 Ene. 99 El coleccionismo
584 Feb. " Las bibliotecas públicas
585 Mar. " Cien años de Borges
586 Abr. " Humboldt en América
587 May. " Toros y letras
588 Jun. " Poesía hispanoamericana
589/90 Jl.Ag. " Eugenio d'Ors
591 Sep. " El diseño en España
592 Oct. " El teatro español contemporáneo
593 Nov. " El cine español actual
594 Dic. " El breve siglo XX
595 Ene. 2000 Escritores en Barcelona
596 Feb. " Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Mar. " Religiones populares americanas
598 Abr. " Machado de Assis
599 May. " Literatura gallega actual
600 Jun. " José Ángel Valente
601/2 Jul.Ag. " Aspectos de la cultura brasileña
603 Sep. " Luis Buñuel
604 Oct. " Narrativa hispanoamericana en España
605 Nov. " Carlos V
606 Dic. " Eça de Queiroz
607 Ene. 2001 William Blake
608 Feb. " Arte conceptual en España
609 Mar. " Juan Benet y Bioy Casares
610 Abr. " Aspectos de la cultura colombiana
611 May. " Literatura catalana actual
612 Jun. " La televisión
613/14 Jul/Ag. Leopoldo Alas «Clarín»
615 Sep. " Cuba: independencia y enmienda
616 Oct. " Aspectos de la cultura venezolana
617 Nov. " Memorias de infancia y juventud
618 Dic. " Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002		Álvaro Mutis
620 Feb.	“	La primera mirada moderna
621 Mar.	“	Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr.	“	Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May.	“	Memorialismo y guerra civil
624 Jun.	“	La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag.	“	Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep.	“	La filosofía en Hispanoamérica
628	“	Juan Marsé
629 Nov.	“	Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic.	“	La radio
631 Ene. 2003		Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb.	“	Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar.	“	Jorge Amado
634 Abr.	“	Manuel Puig
635 May.	“	Karl Popper
636 Jun.	“	La movida madrileña
637/38 Jul.Ag.		Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep.	“	Jorge Amado
640 Oct.	“	Elías Canetti
641 Nov.	“	Letra y música de Cuba
642 Dic.	“	Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004		Literatura y pensamiento
644 Feb.	“	Aspectos de la literatura argentina
645 Mar.	“	Arquitectura latinoamericana
646 Abr.	“	Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May.	“	Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun.	“	El Caribe
649/50 Jul.Ag.		Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct.		La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic.		España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Modernas y vanguardistas 1900-1939

Neus Samblancat

Blanca Bravo

Juan Manuel Bonet

Amparo Hurtado Díaz

Antonina Rodrigo





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros